

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Un Hollywood soñado: sustrato cinéfilo y potencial visionario
en "Cinelandia" de Ramón Gómez de la Serna**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Jorge Costa Vila

Director

Santiago López-Ríos Moreno

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

UN HOLLYWOOD SOÑADO

SUSTRATO CINÉFILO Y POTENCIAL VISIONARIO EN “CINELANDIA”

DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

**TESIS DOCTORAL QUE PRESENTA
JORGE COSTA VILA
PARA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE DOCTOR**

**BAJO LA DIRECCIÓN DEL DOCTOR
SANTIAGO LÓPEZ-RÍOS MORENO**

**MADRID
2019**



U N I V E R S I D A D
COMPLUTENSE
M A D R I D

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA
OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. JORGE COSTA VILA,
estudiante en el Programa de Doctorado LENGUA ESPAÑOLA Y SUS LITERATURAS,
de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

UN HOLLYWOOD SOÑADO: SUSTRATO CINÉFILO Y POTENCIAL VISIONARIO EN "CINELANDIA" DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

y dirigida por: SANTIAGO LÓPEZ-RÍOS MORENO

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 11 de septiembre de 20 19

**JORGE
COSTA
VILA**

Firmado digitalmente
por JORGE COSTA
VILA

Fecha: 2019.09.05
01:09:27 +02'00'

Fdo. _____

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

En memoria de Gabriel Costa Boladeras,
que me proyectó el primer Súper 8.

A mi madre, Teresa Vila Ventura,
que me educó en sesión continua.

Para Paloma, Marc y Guillem,
que trajeron la Panavisión,
el Cinemascope
y el 4D
a Muermolandia.

AGRADECIMIENTOS

Muchos han sido quienes a lo largo de estos cinco años de desarrollo y producción de la tesis han aportado ayuda, pistas, apoyo y aliento en el proceso, pero sería injusto no empezar la lista con el director de la misma, Santiago López-Ríos Moreno, que ha sido paciente y comprensivo con mis metodologías a veces poco ortodoxas y mi casi siempre caótica gestión del tiempo. Luis Ángel Saez e Inma Osuna han convertido el programa de doctorado en un espacio siempre abierto y afectuoso: aunque a veces parecía imposible que llegara el momento de escribir esta dedicatoria, el deber de cumplir y corresponder a su amabilidad fue siempre el mayor acicate. Y, bueno, inevitablemente me voy a dejar a alguien, pero esto no habría sido posible sin la ayuda y la valiosa complicidad de Álex Mendíbil, Teilor del Castro, Estela Salazar. Isabel Sánchez, Ana Álvarez, Diana Callejas, Manu Guedán, Felipe Cabrerizo, Santiago Aguilar, Isaac García Llombart e Inés Toharia Terán. Quienes más han sufrido mi tiempo de tesis han sido los más cercanos: Paloma Córcoles, Marc Costa Córcoles y Guillem Costa Córcoles. Para vosotros, la buena noticia es que, para bien o para mal, por fin he terminado. Y, aunque es improbable que lea esto, agradezco a Mia Hansen-Løve que dispusiese los elementos necesarios para iniciar este trabajo en el mejor de todos los entornos posibles: la isla de Fårö, al amparo del fantasma de un hombre de cine al que se le ocurrió que a la Muerte se la podía vencer en un tablero de ajedrez.

0. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	
0.1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	8
0.2. ABSTRACT AND KEYWORDS.....	11
PRÓLOGO	14
I. EL CINE Y LA MUERTE. La dimensión órfica del arte que abrió la puerta.....	17
1.2. La invención de Orfanik. Premonición verneana del cine y pervivencia de la Phantasmagoría	43
1.3. El reino de los fantasmas. De la Phantasmagoría a las fantasmagorías de Gómez de la Serna	93
1.4. La dialéctica Lumière/Méliès. Cuando los fantasmas reclaman su territorio	132
1.5. De entre los muertos. Cuando el mito de Orfeo atraviesa el cine	151
1.6. La muerte en Cinelandia. Hollywood como fábrica de espectros	185
II. RAMÓN EN LA REPÚBLICA DE LAS LETRAS. Aventuras y desventuras de un dinamizador en su contexto.....	202
2.2. De la Santa Objetividad a la indagación del cine. La cinefilia en la intelectualidad española de principios de siglo	241
2.3. La cinefilia cinefóbica de Ramón Gómez de la Serna. Rastros cinematográficos en una producción inagotable	272
2.4. Cifras caprichosas. En torno a la película nonata de Luis Buñuel y Ramón Gómez de la Serna	322
III. PORVENIR DEL FANTASMA. Cuando el cine absorbe la vida	335
3.2. Montaje, gag, desplazamiento y condensación. El cine como máquina de hacer greguerías (y viceversa)	366
3.3. El cuerpo virtual es el futuro del fantasma. Últimos desdoblamientos en la Tierra del Cine.	388
IV. CONCLUSIONES.....	410
V. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS.....	413
5.1 BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA.....	413
5.2 BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA.....	415

0.1. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

UN HOLLYWOOD SOÑADO:

SUSTRATO CINÉFILO Y POTENCIAL VISIONARIO

EN "CINELANDIA" DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

La publicación de la novela *Cinelandia* de Ramón Gómez de la Serna en 1923 aportó una relevante depuración en las experimentaciones de filiación vanguardista que el escritor había aplicado al género a partir de su heterodoxa, fragmentaria e imaginativa *El Incongruente* (1922), novela que ya se cerraba con un capítulo final que proponía una radical reflexión en torno al séptimo arte. *Cinelandia* dejó su huella en el entorno cultural español, prolongando y consolidando el papel de su autor como figura puente entre generaciones literarias pero, también, encarnando un modelo único de relación dialéctica con el séptimo arte que se distanciaba de la hostilidad hacia el medio que tuvieron los escritores de la generación del 98, tomaba el partido que la mayoría de los miembros de la generación del 14 soslayaron y anticipaba, con matices, el entusiasmo claramente cinéfilo de la generación del 27, en cuyo seno y campo de influencia se esbozaron los primeros intentos de un cine vanguardista español. Al mismo tiempo, la novela pasó en su momento inadvertida en otro territorio que podría haberla descifrado y asimilado bajo otras claves: ese contexto internacional que empezaba a convertir el cine en fértil materia literaria y al que la novela de Gómez de la Serna no se pudo incorporar hasta 1930, fecha de su traducción a la lengua inglesa por parte de Ángel Flores. La relación del escritor con el cine no fue ni unidireccional, ni sencilla: una mezcla de fascinación y cuestionamiento que inspira en esta tesis la paradójica expresión de una cinefilia cinefóbica que tuvo rasgos realmente únicos en el paisaje cultural español de los años 20, década en la que el cine alcanzaba su autoconciencia artística, mientras los intelectuales de nuestro país empezaban a contemplarlo con entusiasmo, descubriendo su potencial estético y narrativo, así como sus posibilidades pedagógicas.

Esta tesis tiene como principal objetivo ahondar en la relación que mantiene la novela de Gómez de la Serna con la cultura cinematográfica coetánea, desvelar las raíces cinéfilas de un portentoso trabajo de la imaginación poética que su autor emprendió sin haber pisado nunca esa Meca del Cine que, pocos años después, acogería a tantos escritores españoles –Edgar Neville, José López Rubio, Enrique Jardiel Poncela, Eduardo Ugarte- en busca de fortuna y una más sólida relación con el medio, pero en ese objetivo primordial de este estudio también entra en juego el propósito de desvelar el potencial visionario de la obra. En *Cinelandia* se filtran ideas procedentes de los pioneros trabajos de teoría fílmica de un escritor y cineasta como Jean Epstein, pero el texto también revela un claro poder anticipatorio, al plantear ideas que no entrarán en el discurso de la antropología, semiología y estética del cine hasta las aportaciones de autores como Edgar Morin en los 50 y Christian Metz en los 70. Debajo de ese plan de investigación palpita la curiosidad ante lo que, a todas luces, es una obra anómala: una novela crítico-celebratoria en torno a un espectáculo masivo que estaba evolucionando a forma artística, una obra firmada por una inteligencia intuitiva y poética capaz de adelantarse a muchos trabajos teóricos que intentarán desentrañar la esencia de ese nuevo lenguaje. *Cinelandia* también luce su componente de monstruosidad por una pura cuestión de origen cultural: es, en toda regla, una de las más completas y complejas *Hollywood Novels* – subgénero que en la literatura norteamericana encarna una categoría propia donde conviven la alta ambición literaria y el oficio, competente o mediocre, del artesano de la ficción popular- surgidas en los años de juventud del cine, pero su construcción imaginaria se levanta en el aventurado terreno de la extraterritorialidad y la ensoñación. En otras palabras, resulta sorprendente y extraño que un escritor español que jamás pisó Hollywood ahondara tanto en la esencialidad del medio y las sutilezas de una industria sin haber estado nunca allí.

Cinelandia ha sido merecedora de atención en trabajos tan relevantes como *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936* (1980) de C. B. Morris y *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine* (1999) de Román Gubern y resulta esencial el análisis que de ella propone Carolyn Richmond en el monumental conjunto de las *Obras Completas* de Ramón Gómez de la Serna dirigido por Ioana Zlotescu, pero la riqueza de la obra invita a enfrentarla con discursos que permiten contemplar bajo otra luz la precisión de sus

iluminaciones anticipatorias: así, el modo en que textos teóricos de Jean Epstein posteriores a la publicación de la novela o trabajos como *El cine o el hombre imaginario* de Edgar Morin o *El significante imaginario* de Christian Metz prolongan algunas de sus líneas de discurso alejan el proyecto del mero capricho de un escritor hechizado temporalmente por el cine. En su primera parte, esta tesis indaga en la importancia que el tema de la muerte cobra en la novela, prolongando una asociación que se remonta a las raíces pre-cinematográficas del medio. El segundo capítulo contextualiza la problemática cinefilia de Gómez de la Serna en el contexto de la cultura española de la época, a la vez que sigue el desarrollo de la ambigua relación del autor con un cine que acabaría odiando. Por último, este estudio aborda la importancia y singularidad de esta obra en relación a coetáneos y anteriores trabajos literarios en torno al cine, se pregunta acerca de cuánto hay de cine en la propia escritura ramoniana y localiza en el concepto de cuerpo virtual la evolución de ese fantasma que, desde los orígenes, acompañó al celuloide como un hechizo.

Más allá de su condición de *roman à clef* sobre la cultura del *star-system*, *Cinelandia* es una obra que llega a la médula del séptimo arte, asimila en su lenguaje los mecanismos expresivos del cine y demuestra que su autor entendió de manera tan profunda la esencialidad del medio que quizá por eso acabó odiando sus derivas y su evolución. La cinefilia cinefóbica de Gómez de la Serna entendió que el cine era el puente entre el espectro y el cuerpo digital.

Palabras clave

Cinefilia, Gómez de la Serna, Novelismo, Fantasmagoría, virtualidad

0.2. ABSTRACT AND KEYWORDS

A DREAMED HOLLYWOOD:

CINEPHILE SUBSTRATE AND VISIONARY POTENTIAL

IN "CINELANDIA" OF RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

The publication of the novel *Cinelandia* by Ramón Gómez de la Serna in 1923 provided a relevant polishing in the experiments of avant-garde filiation that the writer had applied to the genre based on his heterodox, fragmentary and imaginative *El Incongruente* (1922), a novel already closing with a final chapter that proposed a radical reflection on the seventh art. *Cinelandia* made a difference in the Spanish cultural environment, prolonging and consolidating the role of its author as a bridge between literary generations but, also, embodying a unique model of dialectical relationship with the seventh art that distanced itself from the hostility towards the medium the writers of the generation of 98 had, took sides that most the members of the generation of 14 had avoided and anticipated, to a certain degree, the clearly cinephile enthusiasm of the generation of 27, under whose influence the first attempts of a Spanish avant-garde cinema were outlined. At the same time, the novel went unnoticed at the time in another territory field where it could have been deciphered and assimilated under other code: that international context that began to turn the cinema into fertile literary matter and into which the novel by Gómez de la Serna could not be incorporated until 1930, when it was translated into English by Ángel Flores. The writer's relationship with the cinema was neither unidirectional, nor simple: a mixture of fascination and questioning that inspires in this thesis the paradoxical expression of a cinephobic cinephilia with truly unique features in the Spanish cultural landscape of the 20s, decade in which the cinema reached its artistic self-consciousness, while the intellectuals of our country began to contemplate it with enthusiasm, discovering its aesthetic and narrative potential, as well as its pedagogical possibilities.

This thesis has as main objective to delve deeper into the relationship between Gómez de la Serna's novel and contemporary film culture, to reveal the cinephile roots of a magnificent work of poetic imagination that the author undertook without ever stepping into that Mecca of Cinema, which, a few years later, would welcome so many Spanish writers -Edgar Neville, José

López Rubio, Enrique Jardiel Poncela, Eduardo Ugarte- in search of fortune and a stronger relationship with the environment, but together with that main objective of this study also comes into play the purpose of unveiling the visionary potential of the work. In *Cinelandia*, ideas from the pioneering works of film theory of the writer and filmmaker Jean Epstein are filtered, however the text also reveals a clear anticipatory power, when proposing ideas that will not enter into the discourse of anthropology, semiology and aesthetics of cinema until the contributions of authors such as Edgar Morin in the 50s and Christian Metz in the 70s. Under that research plan, curiosity throbs over what, obviously, is an anomalous work: a critical-celebratory novel about a form of spectacle for the masses that was evolving in an artistic way, a novel signed by an intuitive and poetic intelligence able to anticipate many theoretical works that will try to unravel the essence of that new language. *Cinelandia* also displays its monstrosity component for a sheer question of cultural origin: it is, in every way, one of the most complete and complex *Hollywood Novels* -a subgenre that in American literature embodies a category of its own where high literary ambition coexists with the craftsmanship, either competent or mediocre, of the artisan popular fiction- emerged in the early years of cinema, but its imaginary construction rises in the risky terrain of extraterritoriality and reverie. In other words, it is surprising and strange that a Spanish writer who never set foot in Hollywood delved into both the essentiality of the medium and the subtleties of an industry without ever having been there.

Cinelandia has deserved attention in such relevant works as *This Loving Darkness, The Cinema and Spanish Writers 1920-1936* (1980) by C. B. Morris and *Proyector de luna, La generación del 27 y el cine* (1999) by Román Gubern and it is essential the analysis proposed by Carolyn Richmond in the monumental set of the *Complete Works* of Ramón Gómez de la Serna directed by Ioana Zlotescu, but the richness of the work invites to face it with reasons that allow us to contemplate from a different view the precision of its anticipatory illuminations: thus, the way in which Jean Epstein's theoretical texts after the publication of the novel or works such as *Le cinéma ou l'homme imaginaire* by Edgar Morin or *The Imaginary Signifier* by Christian Metz extend some of his discourse lines put the project away from the mere whim of a writer temporarily bewitched by the cinema. In its first part, this thesis investigates the importance that the subject of death takes in the novel, prolonging an association that goes back to the pre-

cinematographic roots of the medium. The second chapter contextualizes the problematic cinephilia of Gómez de la Serna in the context of the Spanish culture of the time, while following the development of the author's ambiguous relationship with a cinema that he would end up hating. Finally, this study addresses the importance and uniqueness of this work in relation to peers and previous literary works around cinema, wonders about how much of cinema we can find in the Ramonian writing itself and locates in the concept of that virtual body the evolution of that ghost that, from the beginning, accompanied the celluloid like a spell.

Beyond its status as *roman à clef* on the culture of the *star-system*, *Cinelandia* is a work that reaches the core of the seventh art, it assimilates in its language the expressive mechanisms of cinema and demonstrates that its author understood the essentiality of the environment so deeply that maybe that's why he ended up hating its drifts and evolution. The cinephobic cinephilia of Gómez de la Serna understood that cinema was the bridge between the spectrum and the digital body.

Keywords

Cinephilia, Gómez de la Serna, Novelismo, Phantasmagoria, virtuality

PRÓLOGO

La primera vez que me encontré con Ramón Gómez de la Serna fue, por extraño que parezca, en las páginas de un tebeo. La publicación se llamaba *Strong* y tuvo una existencia breve en los quioscos de mi infancia entre los años 1969 y 1971: en sus páginas, junto a historietas de Gastón, el Gafe, Benito Sansón y otros iconos de la historieta francobelga, aparecía una sección en la que se glosaba una obra o una figura literaria. Gracias a *Strong* aprendí por primera vez los nombres de Franz Kafka, Eugene Ionesco y, también, el de Ramón Gómez de la Serna. Del primero me sedujo que hubiese escrito una historia sobre un hombre que un buen día se despertaba convertido en un enorme insecto: aún tardaría muchos años en leer *La metamorfosis*, pero no me cabía ninguna duda de que lo haría algún día, del mismo modo en que sabía que una obra de teatro en la que los habitantes de un pueblo francés se iban convirtiendo en rinocerontes tenía que ser algo digno de verse. Por desgracia, a día de hoy aún no he podido ver ninguna representación teatral de *El rinoceronte*, aunque sí una heterodoxa adaptación cinematográfica que, quizá por eso de que todo está conectado, fue protagonizada por los mismos actores que encabezaron el reparto de una de mis películas favoritas de todos los tiempos: Gene Wilder y Zero Mostel, los inolvidables Leo Bloom y Max Bialystock de *Los productores* (1967) de Mel Brooks.

Lo que aprendí en ese momento de Ramón Gómez de la Serna es que era un escritor que había inventado un género propio al que bautizó como greguerías. Las greguerías eran una forma ligera que tenían algo de chiste y algo de verso –más que de poema- y encontrármelas, años más tarde, en un libro de texto fue como llegar no sólo a un terreno conocido, sino, también, descubrir a fondo un islote de ligereza que iba a la contra de la pompa que uno asociaba a la figura del escritor si por aquel entonces encendía la televisión y se encontraba, por ejemplo, con alguna de las frecuentes apariciones de Camilo José Cela, un escritor al que

luego aprendí a querer y más tarde no me pareció traumático desatender. Con el tiempo, esas cosas tan escasas e insuficientes que sabía sobre Gómez de la Serna se fueron adensando y completando hasta que descubrir que ese autor había escrito una novela sobre el cine se convirtió en toda una revelación. Hay películas o libros en cuyo interior uno levantara una tienda de campaña a perpetuidad y *Cinelandia* es uno de ellos.

Dedicar una tesis doctoral a *Cinelandia* es, así, una forma de quedarse a vivir un rato más en este Hollywood soñado habitado por muertos vivos y figuras pintorescas, pero, con el paso de los años y cuando a uno se le ha acabado imponiendo la vocación de crítico de cine, también tiene algo de misión personal ante lo que parece una injusticia. Tengo la impresión de que nunca se ha hablado de (o se ha estudiado) *Cinelandia* lo suficiente, un libro que no responde a una cinefilia convencional, sino a una cinefilia conflictiva, en algunos puntos incluso una cinefilia cinefóbica. La historia del cine, como la de todas las artes, ha instaurado su propio canon que, si bien siempre es revisable, suele dejar al margen algunas cosas esenciales, generando una suerte de historia secreta del cine por debajo de las imágenes consensuadas como emblema de lo clásico. Durante todos estos años de práctica crítica he ido cultivando un cierto interés por esa historia secreta, que también puede adoptar diversas formas según sea el cinéfilo que la rastree o la transmita: en mi caso, mi historia secreta del cine empezaría en Méliès para recorrer los seriales cinematográficos, el cine cómico mudo, el expresionismo alemán, el cine negro en sus formas más puras (y degradadas: ¡que no falte Ulmer!), el cine de terror clásico, la *screwball comedy*, las estéticas de la transgresión desarrolladas por el cine de géneros y subgéneros de los años 60 y 70 –sin olvidar, sino entronizando, las más radicales aportaciones italianas- y todos los pasos intermedios que llevarían a ese cine de la contemporaneidad que, de alguna manera, parece estar recordando y reivindicando las fuentes mágicas de un medio que, cuando nació, ya fue visto como un instrumento para abrir las fronteras que separan lo visible y lo invisible, el mundo de los vivos y el de los muertos.

Lo más sorprendente de *Cinelandia* es que, pese a ser una novela que tomaba como referente el cine de Hollywood, parecía estar canalizando una querencia por todas esas poéticas subterráneas del cine. Y, con el tiempo, no he podido evitar ver esta novela no sólo como una obra extraordinaria de un escritor fundamental -una obra muy necesitada de reivindicación, por cierto-, sino también como una suerte de zona de confluencia de muchas de las cosas que me nutren y me gustan. También, con el tiempo, lo que en un primer momento interpreté como un trabajo de amor cinéfilo por parte del padre de las greguerías se reveló algo muchísimo más complejo: una obra en la que se trenzaban el amor y el odio hacia un medio de expresión capaz de construir sueños –o ensueños- seductores, pero infectado por la muerte.

Cinelandia acaba hablando de Hollywood como ciudad fantasmagórica y concluye con una suerte de resurrección por otros medios, de un modo consecuente con la idea de que, en el fondo, el cine, con sus dioses y diosas de la pantalla y con sus rituales y espacios de culto, es, también, la religión por otros medios. Con esa idea, Gómez de la Serna estaba diciendo a sus lectores para qué servía, esencialmente, el cine. Que en *Érase una vez en... Hollywood* (2019) de Quentin Tarantino se oficie una nueva resurrección simbólica sobre la imagen de otra actriz muerta revela que las intuiciones ramonianas acaban teniendo un largo porvenir.

Los criterios de mención de obras literarias y películas en esta tesis siguen el criterio de ser citadas en castellano cuando cuentan con traducción o estreno en nuestro país. Cuando no es así, se recurre a mencionar el título original. Espero ser un buen guía en este recorrido a través de *Cinelandia* que ojalá inspire nuevas rutas y trayectorias alrededor de una novela que llegó hasta el corazón (vampírico) de un arte perturbador en el fondo y fascinante en las formas.

I. EL CINE Y LA MUERTE. La dimensión órfica del arte que abrió la puerta

Los que van al cine se alimentan de fantasmas pasados por la luz.

La pantalla cinematográfica está orlada de negro porque es una
esquela de defunción de lo que va sucediendo en ella.

(Greguerías, Ramón Gómez de la Serna)

Cinelandia termina con una resurrección. O, por lo menos, con su desasosegante simulacro. Tras el asesinato de la estrella Carlota Bray por parte del orondo cómico Carlos Wilh -suceso directamente inspirado en el escándalo real que protagonizó el actor Roscoe "Fatty" Arbuckle en 1921-, las películas de la víctima conocen un éxito póstumo que permite a Ramón Gómez de la Serna hilvanar, en el capítulo final de su novela, una generosa serie de reflexiones e imágenes metafóricas en torno a la cercanía paradójica entre la muerte y la imagen cinematográfica: «Una exclamación unánime acogía a Carlota cuando, como envuelta en un sudario, aparecía en la sábana blanca de la proyección» (Gómez de la Serna, 1923, p. 254). No se trata, no obstante, de una resurrección tranquilizadora: la imagen en movimiento de la ausente no hace más que subrayar la irreversibilidad de la tragedia.

En la frase citada, como sucede constantemente a lo largo de las páginas de esta novela inagotable, obra bisagra entre un pasado fantasmagórico y un porvenir regido por la idea de lo artificial, se agolpan términos y expresiones que invitan a seguir diversos y serpenteantes caminos de interpretación. Por un lado, esa «exclamación unánime» del público que funciona como posible eco del estudio pionero sobre la recepción cinematográfica *The Photoplay. A Psychological Study* (1916) de Hugo Münsterberg, donde el psicólogo formulaba su concepción «del cine total como proceso mental, como *arte del espíritu*» (Aumont-Bergala-Marie-Vernet, 1983, p.229), colocando las emociones en el estadio supremo del proceso

psicológico del espectador ante la obra cinematográfica: «El horror que vemos nos hace encogernos, la felicidad que presenciamos nos relaja, el dolor que observamos contrae nuestros músculos y todas las sensaciones de músculos, articulaciones, tendones, piel y vísceras, de la circulación de la sangre y la respiración dan el color de la experiencia vivida al reflejo emocional en nuestra mente»¹. (Münsterberg, 1916, p.124). Por otro lado, la imagen de la actriz «como envuelta en un sudario», activadora del recuerdo de todo ese imaginario de muertas que vuelven de la tumba, tan caro al Romanticismo y a sus diversos afluentes, que acabará convirtiéndose en un tópico cinematográfico conectado de una manera medular con la propia esencia de un medio que el tiempo iría convirtiendo progresivamente en un panteón de ausencias. No deja de ser una punzante ironía que, como recuerda Pilar Pedraza, «el Código Hays, instrumento que ha regido la censura cinematográfica en la época dorada de Hollywood, establece que cuando se muestra en una película a una muerta debe evitarse darle un aire seductor» (Pedraza, 2004, p.13). La muerte de la actriz Virginia Rappe el 9 de septiembre de 1921 –como se ha indicado, tragedia inspiradora del asesinato de Carlota Bray en las páginas de *Cinelandia*- sería precisamente el pistoletazo de salida de ese proceso de vigilancia moral sobre Hollywood que encontraría su culminación en la articulación del Código Hays en 1930. Por último, aunque no necesariamente santa, «la sábana blanca de la proyección» se alía con otras referencias religiosas de ese capítulo final en un consecuente reflejo de los muchos símiles litúrgicos que inspiraría el medio y que se verían especialmente refrendados cuando, al principio de los años 20, los modestos *nickelodeones* –las primeras salas dedicadas específicamente a la exhibición cinematográfica- dieron paso a los ampulosos palacios del cine, «que podrían ser justamente comparados con catedrales» (Hoberman-Rosenbaum, 1991, p.17). Con todo, la relación entre el cine y el culto religioso a los muertos ya figuraba entre los potenciales destinos de la invención tecnológica de los Lumière, tal y como recordaría años más tarde Christian Metz a la hora de esbozar las primeras tentativas de una semiología del cine:

¹«The horror which we see make us really shrink, the happiness which we witness makes us relax, the pain which we observe brings contractions in our muscles, and all the resulting sensations from muscles, joints, tendons, from skin and viscera, from blood circulation and breathing, give the color of living experience to the emotional reflection in our mind» (Traducción propia).

Se sabe que en los años que precedieron y siguieron a la invención de los hermanos Lumière, en 1895, los críticos, los periodistas y hasta los pioneros diferían considerablemente en cuanto a la función social que atribuían al nuevo aparato: procedimiento de conservación o de archivo, tecnografía auxiliar en la investigación y enseñanza de ciencias como la botánica o la cirugía, nueva forma de periodismo, instrumento de piedad afectiva –pública o privada- que perpetuaría la imagen viva de los muertos venerados, etc. (Metz, 1969, p.128)

No obstante, esa «sábana blanca» sobre la que se proyecta póstumamente la imagen de la actriz no tiene por qué ser necesariamente santa para estimular otro tipo de asociaciones, que permiten vincular las intuiciones poéticas de un Gómez de la Serna que, años más tarde, evocando sus reminiscencias de infancia en su *Automoribundia* (1948), hablaría del «Teatro de las Sábanas Blancas» (Gómez de la Serna, 2008, p.105) con las reiteradas asociaciones entre lo cinematográfico y lo onírico propuestas por los surrealistas, así como con los desarrollos teóricos de Edgar Morin en torno a la proximidad entre los estados psicológicos del espectador cinematográfico y los del sujeto dormido, pórtico de la posterior equivalencia propuesta por Christian Metz entre el trabajo del film y el trabajo del sueño, de la mano de la interrelación entre teoría fílmica y Psicoanálisis planteada en *El significante imaginario: psicoanálisis y cine* (1977).

Cinelandia tiene mucho de encrucijada situada al mismo tiempo en dos planos discursivos, casi como si en sus páginas se superpusieran dos realidades paralelas: por un lado, está su posición dentro del discurso literario de Gómez de la Serna, donde, lejos de encarnar una coyuntural veleidad mitómana o cinéfila, funciona como paradigma de ese sostenido compromiso por acuñar no sólo una nueva voz literaria, sino un verdadero arte nuevo (de hacer novelas, en este caso)-; compromiso que llevó al autor a anticipar los registros de tantas vanguardias -para él valdría esa fórmula que acuñó el escritor y periodista Marcos Ordóñez para definir al postmodernista norteamericano Robert Coover en un agudo pie de foto: «isla de muchos ismos» (ABC Cataluña, 3/02/1989, p.9)-. Dentro de ese contexto, *Cinelandia* concentra algunas de las obsesiones temáticas del autor: principalmente, la muerte y el artificio,

fuerzas antitéticas en el pulso entre una modernidad en esencia dinámica y efímera y una eternidad estática e imponente, que se abre como oscuridad e incógnita insondable, como el último misterio al que está abocado el ser mortal. Como señalaría en el extenso capítulo inicial *Lucubraciones sobre la muerte* de su libro de 1935, revisado en 1942, 1945 y 1961, *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*:

Por fin me he convencido de que no voy a saber lo que quería saber de la muerte, hasta morir. (Gómez de la Serna, 2001, p. 620)

No puede sugerirse la idea de la muerte porque al quedarse solas las cosas redoblan su propio misterio, y los que nos suponemos muertos nos quedamos sin la última clave. Se hace en nosotros el vacío de los grandes misterios porque la muerte es sorprender a los campos en soledad, sin ser testigos de esa soledad. ¡Una idea desoladora e imposible que da un realce de esfinge a todo lo que nos rodea! (Gómez de la Serna, 2001, p. 659).

No falta en el fragmentario y digresivo discurso de *Lucubraciones sobre la muerte* uno de esos símiles entre lo existencial y el lenguaje cinematográfico que puntuarán con tanta frecuencia la literatura del autor:

Hay que pensar que sucede algo así como cuando en el cinematógrafo antiguo lo que se había visto se perdía al final en una disminución degradada de la visión hasta volver a ver lo invisible en el punto del comienzo de donde brotaba del mismo modo la proyección. (Gómez de la Serna, 2001, p. 661)

El interés de Gómez de la Serna por el cine fue contradictorio y evolucionó desde la inicial fascinación, sublimada en sus propias excursiones como actor o presencia

cinematográfica en trabajos como *El orador o la mano* (1928) de Feliciano M. Vitores o *Esencia de verbena* (1930) de Ernesto Giménez Caballero o mantenida en el limbo de la potencialidad en un proyecto como el de la película nonata *El mundo por diez céntimos*, que tenía que dirigir Luis Buñuel, hasta el acusado cuestionamiento que sintetizan a la perfección las anotaciones para su frustrado proyecto de ensayo sobre el cine (o, más bien, contra el cine) recogidas en la primera carpeta de la caja número 20 de los archivos del autor conservados en la Universidad de Pittsburgh. Con todo, en *Cinelandia*, novela que se publica en la primera mitad de la década más gloriosa del cine silente -y, por tanto, justo antes de los primeros flirteos del escritor con el propio medio cinematográfico-, ya se esboza tempranamente esa ambivalencia, a través del contrapunto entre un imaginario de lo luminoso y lo ligero y otro imaginario de lo oscuro, lo sórdido y lo luctuoso. En los años 20, se cumpliría para el nuevo medio de expresión el destino anticipado por el teórico Ricciotto Canudo en su *Manifiesto de las Siete Artes*, publicado en 1911: el cine de la década dialogó en un plano de igualdad con los grandes movimientos de vanguardia del momento -expresionismo, surrealismo, constructivismo- o asimiló los principios estéticos de tradiciones precedentes -impresionismo, realismo- para llegar a ser considerado, en efecto, el Séptimo Arte, pero sería a lo largo de este periodo cuando quedaría definitivamente fijada la definitiva bifurcación, industrial y expresiva, que separaría los destinos del cine europeo y el cine norteamericano. Como indica el historiador Vicente J. Benet (Benet, 2015, p. 14), la Historia del Cine puede -y, probablemente, debe- ser explicada a partir de los particulares puntos de crisis que han dejado una huella sustancial en la evolución del lenguaje expresivo del medio: la década de los 20 estaría marcada, así, por esa conquista de la autoconciencia artística del medio localizada principalmente en el contexto del cine europeo, aunque no conviene subestimar el hecho de que, en Hollywood, el estallido de un claro estado de alarma mediático en torno a los escándalos de sus estrellas -fenómeno que tendría su ejemplo más decisivo en el caso de Fatty Arbuckle- sembraría el germen para la futura fiscalización de los códigos de representación del cine. Aunque a Gómez de la Serna, como a los cinéfilos de la generación del 27, le interesaran más las propuestas venidas de Hollywood que el naciente cine artístico europeo y esa predilección determina claramente el discurso y los referentes de su novela, *Cinelandia* no deja de reflejar esa doble crisis, aspecto que se acentuará con la incorporación de un nuevo capítulo en la edición de 1930 explícitamente

inspirado por *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925, Sergei M. Eisenstein), película que el escritor probablemente vio por primera vez en París, toda vez que la cinta soviética no se proyectaría en España hasta el mes de noviembre de ese mismo año dentro de la sesión inaugural del Studio Cines de Barcelona (Gubern, 1999, p. 374), meses antes de formar parte de la vigésimo primera sesión, celebrada el 9 de mayo de 1931, del Cine Club Español programado por Ernesto Giménez Caballero.

Pero si *Cinelandia* proyecta una luz reveladora en el seno del propio discurso creativo de Gómez de la Serna, ahondando en un campo semántico que resultará para el autor un inagotable yacimiento de metáforas -ya tanteado en novelas anteriores como *El Incongruente*, de 1922-, y anticipando el desarrollo de su ambivalente relación con el cine, no resulta menos productivo y estimulante estudiar la constelación de ecos y relaciones que la obra establece en el seno del segundo plano discursivo que esta investigación quiere abordar: el formado por todos aquellos textos, enmarcados tanto en el ámbito de la ficción como en el de la teoría, que surgen a remolque del propio nacimiento del cinematógrafo -y de su posterior conversión en cine-²; es decir, todas aquellas novelas y relatos que tomarán el cine como tema y todos los textos que, a partir del mencionado *The Photoplay. A Psychological Study* de Hugo Münsterberg, nutrirán la nueva disciplina de la Teoría Cinematográfica. *Cinelandia*, en este sentido, es un caso realmente excepcional, porque, desde una explícita condición de marginalidad -Gómez de la Serna nunca pisó Los Ángeles y su recreación de la industria cinematográfica partió de la imaginación y el sueño-, la novela luce la doble condición de ejemplo precoz y extraterritorial de lo que acabará siendo todo un subgénero en la literatura norteamericana -la *Hollywood Novel*-, y de trabajo capaz de ahondar, con vocación totalizadora, en los propios mecanismos expresivos del séptimo arte. Cuando aparece *Cinelandia* publicada por primera vez en 1923, la literatura de ficción de inspiración cinematográfica, entendida como una corriente con continuidad sostenida por el trabajo de autores diversos, cuenta con

²Entendemos el paso del cinematógrafo al cine como el crucial salto evolutivo entre el nacimiento de una tecnología (el cinematógrafo) y su posterior facultad para articular y sostener un lenguaje. «El cinematógrafo fue na máquina necesaria y suficiente para fijar una investigación errante, para operar luego su propia transformación, en cine (...) El cinematógrafo no era más que un momento único y breve de paso, donde se equilibraba la fidelidad realista del reflejo y la virulencia de las potencias humanas de proyección» (Morin, 2018, p.48).

escasamente una década de existencia: el relato *Mr. Bathurst* de Rudyard Kipling, publicado en 1904, sería el aislado ancestro ilustre de la tendencia. No deja de resultar una relevadora coincidencia que las siguientes propuestas literarias nacidas bajo la seducción -o el temor, o el asombro- del cine comiencen a manifestarse a partir de 1912 y 1913, que serían justamente los años en que empezarían a consolidarse las tentativas de experimentación en torno al montaje en continuidad -fundamentado en la fragmentación del tiempo y el espacio- por parte de cineastas norteamericanos como Edwin S. Porter y David W. Griffith que darían carta de naturaleza a la sintaxis clásica del cine. Si bien el papel de Georges Méliès fue fundamental para esa transformación alquímica del cinematógrafo en cine, fue el montaje en continuidad de Griffith y Porter el que acabaría determinando no sólo el destino hegemoníicamente narrativo del cine, sino, también la propuesta de lenguaje que acabaría funcionando como una suerte de esperanto visual: ese llamado estilo clásico del cine que tendría sus rasgos distintivos en la transparencia y la universalidad, en una ilusión de continuidad (narrativa) lograda a través de la fragmentación (espacial y temporal). Así, podría decirse que la literatura de inspiración cinematográfica nació al mismo tiempo en que el cine descubría que su vocación y destino estaba en la narrativa -y no tanto en la poesía, el ensayo o el reportaje, que acabarían ocupando las zonas marginales de la expresión cinematográfica-. *Cinelandia* surge, así, sin que Gómez de la Serna parezca consciente de ello, en un contexto en el que el imaginario de las pantallas ha hechizado bastantes propuestas de literatura juvenil y algunas obras para el lector adulto que han aprovechado el nuevo contexto de la industria del estrellato para nutrir melodramas de vocación acusadamente popular y sustrato en extremo convencional. Lo que estaba por escribir era una obra que indagara a fondo en la esencia de ese nuevo lenguaje visual, que acometiera el reto de convertir en materia narrativa tanto la industria de los sueños como el dispositivo cinematográfico y, en suma, que creara una tensión lingüística entre los mecanismos que articulaban la imagen proyectada y los que sostenían la imagen literaria. De *Cinelandia* se ha señalado a menudo su naturaleza fragmentaria, greguerística, en cuyo seno nacen dos líneas narrativas, una que queda abortada a mitad de novela -la historia de amor de trágico desenlace entre Jacobo Estruk y la falsa ingenua Mary- y otra en la que se da un relevo de protagonismos y que desemboca en el capítulo final de la estrella resurrecta -el entrelazamiento de los caminos vitales de las estrellas Elsa, Max, Carlota Bray y el aciago

Carlos Wilh-, pero el conjunto de la novela parece bastante determinado por ese pulso entre la discontinuidad de la imagen poética y el hallazgo ingenioso y una continuidad narrativa, que parece finalmente resolverse en favor de esta última, como en un singular reflejo de la propia evolución del cine entre 1896 -la era del denominado cine primitivo o cine de atracciones- y el comienzo de los años 20 -la década, como se ha apuntado antes, de la conquista de una autoconciencia artística por parte de ese nuevo medio de expresión, tras la fijación de un modelo hegemónico narrativo basado en el montaje en continuidad en el período situado entre 1913 y 1915-. Lejos, pues, del mero capricho cinéfilo o de una desordenada carta de amor (e incipiente odio) a un medio de expresión casi recién nacido, *Cinelandia* parece reflejar en su propia estructura, de una manera intuitiva, las poco más de dos décadas de recorrido formal de esa innovación tecnológica que acabó engendrando un arte, como ya intuía Carolyn Richmond en su prólogo al décimo volumen de las *Obras Completas* de Gómez de la Serna:

Toda esta mezcla de capítulos variados de los que se pueden entresacar dos hilos argumentales -el de Jacobo y Mary, que sirve de marco introductorio, y el de Max, Elsa y Carlota (acaba convirtiéndose en la historia de ella), siendo este quizá más *falso* que aquel-, trae a la mente de nuevo la idea de una estructura novelística de cajas chinas, en la que desempeña también un papel fundamental el proceso de la filmación. Nos encontramos, en efecto, ante un caso algo parecido al de *El novelista*: el de una *película* dentro de una *película* o, si se quiere, de cine sobre cine. (Rychmond, 1997, p.30).

En este segundo plano discursivo, *Cinelandia* funciona, en cierto sentido, como una obra bisagra, porque, al mismo tiempo que recoge toda una mitología precinematográfica en torno a la relación entre lo tecnológico y lo fantasmagórico -mitología que permea, como se verá, muchos de los primeros textos que dieron cuenta de la presentación en sociedad del cinematógrafo de la mano de los hermanos Lumière-, también muestra una clara sintonía con algunos intentos coetáneos de teorización del nuevo lenguaje del medio -en especial, con buena parte de lo apuntado en *Buenos días, cine* (1921) del cineasta Jean Epstein, figura clave en la legitimización artística de lo cinematográfico en ese cine francés de los años 20 donde,

junto a él, brillaban las ambiciosas propuestas de otros creadores como Marcel L'Herbier y Abel Gance-. Libro que Epstein parece concebir como el equivalente impreso de una variopinta sesión cinematográfica -pues en sus páginas conviven el ensayo, la poesía, la narrativa y atrevidos juegos de grafismo y compaginación que emparentan el lenguaje de los intertítulos del cine mudo con algunas propuestas de las vanguardias, permeables al efectismo del lenguaje publicitario, *Buenos días, cine* se cierra con un párrafo que alcanza una singular resonancia al ser enfrentado al capítulo final de *Cinelandia*:

El cine nombra, pero visualmente, las cosas, y, como espectador, no dudo ni un segundo de que existen. Todo ese drama y tanto amor no son más que luz y sombra. Un cuadrado de sábana blanca, como única materia, basta para hacer repercutir de un modo así de violento toda la substancia fotogénica. Veo lo que no es, y lo veo, a eso irreal, específicamente. Actores que creían vivir se manifiestan aquí más que muertos, menos que nulos, negativos y ajenos, o también objetos inertes de pronto sienten, meditan, se transforman, amenazan y viven una vida acelerada de insectos, veinte metamorfosis a la vez. A la salida, la multitud que se ha instruido de otro modo del que vosotros, fabricantes de películas contra el alcoholismo, creéis, conserva el recuerdo de una tierra nueva, de una realidad segunda, muda, luminosa, rápida y lábil. Mucho más que una idea, es un sentimiento lo que el cine aporta al mundo. (Epstein, 2015, p.126).

El Ramón Gómez de la Serna que en las páginas de *Automoribundia* se define como «escritor dotado de videncia» (Gómez de la Serna, 2008, p. 366) también podría reclamar para sí la capacidad de haber anticipado, desde una mirada puramente intuitiva y poética, muchas de las ideas que desarrollará la teoría fílmica en décadas muy posteriores. En las páginas de *Cinelandia* y en el arriesgado capítulo final de *El Incongruente* -que también podría entenderse como premonición del dispositivo narrativo que atravesará de principio a fin *El moderno Sherlock Holmes* (Sherlock, Jr.; 1924, Buster Keaton), una de las obras maestras de la comedia silente- se lanzan ideas que más adelante articularán autores como Edgar Morin en *El*

cine o el hombre imaginario (1956), André Bazin en *¿Qué es el cine?* (1958-1963) y Christian Metz en *El significante imaginario: psicoanálisis y cine* (1977). Asimismo, el modelo de cine futuro, sustentando en las ideas de lo inmersivo y la experiencia virtual, que el escritor propone en el capítulo XXV de la primera edición de *Cinelandia -Películas de ensayo-*, pone de manifiesto la sorprendente capacidad predictiva de quien parece estar contemplando, con escaso margen de error un futuro de la industria audiovisual que tiene en el cine en 360º y la tecnología VR a sus principales frentes de experimentación. Las reclamaciones de profeta ninguneado que Celia Fernández Prieto sintetiza en la introducción a su edición de *Automoribundia* podrían haber sido más cuantiosas si el escritor también hubiese atendido al desarrollo de la Teoría Fílmica:

La afirmación y defensa de sí mismo se proyecta en una dimensión estética y ética. En el plano estético, Ramón enfatiza su talento para alumbrar «formas nuevas para los tiempos nuevos», para intuir «el porvenir de cada cosa», y sostiene de modo tajante su singularidad: «No tengo generación. No soy de ninguna generación. Tanto he luchado solo que tengo que hacer esta declaración». Este gesto implica además un reproche al conservadurismo y a la cicatería de la crítica, incapaz de valorar la originalidad de su obra literaria, que se adelanta a propuestas teatrales y narrativas desarrolladas más tarde con gran éxito. Recuerda que él publicó en 1910 la «Proclama futurista a los españoles por Filippo Tommaso Marinetti, escrita expresamente para *Prometeo*» (un año antes había traducido el primer manifiesto del futurista italiano), que la greguería es treinta años más joven que el surrealismo, que su rechazo de la novela realista «con argumento preconcebido, tesis, deseo de envolver a ciertos jurados y a cierto público» anuncia los caminos del nuevo arte narrativo, que *El Incongruente* contiene ya a Kafka, que su *Teatro en soledad* se anticipa con el telón levantado al famoso drama de Pirandello o que en su novela *El doctor inverosímil* preludia al psicoanálisis. (Fernández Prieto, 2008, p. 21)

En *Cinelandia* hay dos vectores temáticos que confluyen en ese capítulo final: la muerte (o las pervivencias del pasado espectral y fantasmagórico del arte cinematográfico) y el artificio (o las potencialidades del medio para la falsedad y la impostura). Como bien señala Carolyn Richmond en el prólogo antes mencionado:

Dicha sensación de vida *falsa*, tan admirablemente reflejada por Gómez de la Serna, está *recogida* y transformada, mediante una técnica literaria que frecuentemente recuerda las cinematográficas -movimiento de la cámara o el uso del blanco y negro, para dar solo dos ejemplos-, en una *novela grande* cuyo último capítulo «La proyección de la muerte» (sic), añade a las antes referidas cajas chinas todavía otra: la de la «metrópoli», dentro de la cual está ubicada Cinelandia y que manda clausurar, «después de aquel escándalo que había repercutido tanto en el mundo», la «nueva Gomorra y Sodoma», el «pueblo libre y moderno». A posteriori retrocede el ojo del narrador, cual una cámara que se aleja de un primer plano, transportándonos de repente a uno de los muchos cinematógrafos del mundo que proyectan ahora «hasta la hartura las películas de Carlota», y refiriendo las animadas reacciones del público cuando aparece ella -sobre todo, con el gordo Wilh- en la pantalla (todavía otro juego cervantino de fantasía y realidad), lo cual crea en el lector una sensación final de que todo lo leído hasta ahí ha sido, en verdad, una especie de película en palabras: una proyección novelística de lo falso. (Richmond, 1997, p.30-31).

Esa relación entre la «metrópoli» y Cinelandia supone una referencia directa al pulso entre la sociedad norteamericana y ese Hollywood que, en sus primeros años, funcionó como una suerte de zona franca hasta que se articularon unos ciertos protocolos de vigilancia moral. Se consolidaba, así, un doble rasero anclado en una consensuada y sistémica hipocresía que se prolonga, con sus respectivas modulaciones, hasta nuestro presente, donde la industria audiovisual sigue forjando iconos asociados a un cierto arquetipo y a un campo semántico de implicaciones éticas -la novia de América, el héroe, el sinvergüenza simpático-, mientras alimenta a la industria mediática -a menudo, un brazo del mismo sistema tentacular- con sus

periódicas noticias de sesgo más o menos escandaloso: curas de desintoxicación, denuncias por acoso sexual, demandas por paternidad, etcétera... El modo en que la novela asimila los ecos del escándalo de Fatty Arbuckle y sus consecuencias sobre el conjunto del cuerpo social de Hollywood pone en evidencia que la novela se nutre de la actualidad periodística más inmediata, pero con la capacidad anticipatoria de detectar en esa noticia no un escándalo meramente coyuntural, sino algo que va a determinar de manera irreversible no sólo el futuro de Hollywood, sino también la percepción colectiva de sus imágenes. La referencia bíblica a «la nueva Gomorra y Sodoma» (Gómez de la Serna, 1923, p. 253) encontrará su resonancia en el título de *Hollywood Babilonia*, el libro de Kenneth Anger, ex actor infantil y cineasta experimental, publicado en 1959: más allá de su primera naturaleza como recopilación de cotilleos e historias escandalosas de la Meca del Cine entre la era del cine mudo y finales de los 50, la obra levantaba acta del fin de un mundo -el sueño de Hollywood- en un momento en que el medio cinematográfico estaba en el límite de la crisis de la modernidad -el momento en que la narración clásica y sus valores empezaban a ser cuestionados de manera estimulante desde diversos frentes- y las estrellas de los orígenes se convertían en carnaza de la prensa sensacionalista y, por tanto, en iconos de la decadencia. La Babilonia de Anger es una referencia directa a la Babilonia recreada por David W. Griffith en su colosalista *Intolerancia* (*Intolerance: Love Struggle Throughout the Ages*, 1916), la erosión de cuyos decorados, ruinas para una arqueología de lo falso, inspiran la poética apertura del libro. No es casual que la publicación del libro cerrase una década que se había abierto con el estreno de una película como *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950, Billy Wilder), cuya influencia acabaría inspirando todo un subgénero de Gótico Hollywoodiense, en el que podrían integrarse películas como *¿Qué fue de Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962, Robert Aldrich), *¿Qué le pasa a Helen?* (*What's the Matter with Helen?*, 1971, Curtis Harrington) o, más tardíamente, *Mulholland Drive* (*Mulholland Dr.*; 2001, David Lynch) y *Lo que esconde Silver Lake* (*Under the Silver Lake*, 2018, David Robert Mitchell). A partir de los años 50, esa percepción de Hollywood como territorio habitado por sus fantasmas se infiltrará en el imaginario colectivo, refrendando la cualidad premonitoria de la mirada de Gómez de la Serna sobre su Hollywood soñado a principios de la década de los 20:

Lo más bello del cinematógrafo, que era su escenario de pasiones libres, su cachupinada inmensa, su revolución contra la farsa del mundo en terrenos de Cinelandia, eso ya no perfumaba aquella película, pues se sabía que estaba muerta la gran ciudad. (Gómez de la Serna, 1923, p. 253)

Así, toda película es el documento de una ausencia, el testimonio de una desaparición que los espectadores honrarán como feligreses dentro de esas salas de cine que se transformarán en el sucedáneo laico de espacios sagrados: «Y se proyectaron hasta la hartura las películas de Carlota en los cinematógrafos del mundo, vanos y verdaderos panteones» (Gómez de la Serna, 1923, p. 253). Es interesante apuntar que el término película de culto no se consolida hasta los años 70, en el contexto de la programación de películas de vocación contracultural y transgresora en horario de madrugada en determinadas salas de exhibición de ciudades como Nueva York y Los Ángeles, donde algunas películas espolearán su reiterado –y ritualizado- visionado por parte de un reducido grupo de espectadores:

Cada película, no importa cuán tediosa sea, rompe el flujo del tiempo ordinario "profano" para ofrecer una bocanada de inmortalidad, una presencia elevada, que puede experimentar el espectador pasivo sin contacto físico real. En los términos del ritual católico, cuya misa de medianoche tiene un parecido inconfundible con la película de medianoche, la transubstanciación implica un pasaje espiritual de la fisicidad de la hostia y el vino a la fisicidad de la carne y la sangre de Jesucristo. En los términos de la ilusión cinematográfica, la trascendencia implica un pasaje espiritual de la fisicidad de un asiento en un teatro oscuro a la fisicidad de un continuo imaginario espacio-temporal, ya sea ideado por Walt Disney o Michael Snow, Roberto Rossellini o Russ Meyer.

Los filósofos de la religión nos dicen que la repetición confiere una realidad "mítica" más elevada a los acontecimientos. Es decir, los arquetipos son arquetipos precisamente porque se repiten. Así funcionan también las películas, y sus seguidores

vuelven a experimentar sus favoritas una y otra vez³. (Hoberman y Rosenbaum, 1991, p. 16)

. En la mirada cinéfila, Gómez de la Serna detecta también una perversa satisfacción de filiación sadeana asociada a un impulso necrófilo, de naturaleza explícitamente libidinal:

Había más sadismo en aquel éxito de la muerta que en la misma escena violenta que la ocasionó la muerte. Encararse con aquel espectro cerrado, hermético y pulimórbico⁴ llevaba hacia la pasión de la muerte.

¡Oh, cuando la muerta se quedaba en enaguas en las películas!

Sus hombros no se avenían a la desaparición y se resistían de haber muerto. (Gómez de la Serna, 1923, p. 254)

Como recordaba Pilar Pedraza, el código Hays incluía en el tercer apartado de su epígrafe centrado en temas reprobables la siguiente advertencia: «Toda alusión a la cópula de un hombre y un cadáver está prohibida y, si se muestra a una muerta, evitar darle un aire seductor» (Lord, Quigley y Hays, 1930). La «película de la muerta» imaginada por Gómez de la Serna proporciona su morbosa satisfacción a los espectadores desde el equivalente cinelandés de ese limbo de la representación que se ha dado en llamar el cine pre-Code (pre-código), que no sólo abarca aquellas películas realizadas antes del escándalo Arbuckle, sino también las

³ «Every film, no matter how tawdry, ruptures the flow of ordinary "profane" time to offer a whiff of immortality, a heightened presence, that can be experienced by the passive spectator without actual physical contact. In terms of Catholic ritual -whose midnight mass bears an unmistakable resemblance to the midnight movie- transubstantiation involves a spiritual passage from the physicality of the wafer and the wine to the physicality of Jesus Christ's flesh and blood. In terms of film illusion, transcendence involves a spiritual passage from the physicality of a seat in a darkened theater to the physicality of an imaginary time-space continuum, whether devised by Walt Disney or Michael Snow, Roberto Rossellini or Russ Meyer.

Philosophers of religion tell us that repetition confers a higher "mythic" reality upon events. That is, archetypes are archetypes precisely because they repeat themselves. So, of course, do movies -and adherents return to reexperience their favorites again and again.» (Traducción propia)

⁴ Gómez de la Serna cambia *pulimórbico* por *pulimórbido* en la edición de la novela publicada en 1930, mientras que en la versión incluida en el tomo X de las *Obras Completas* aparecido en 1997 se emplea, quizá por error, *polimórbico*.

que desafiaron al nuevo clima moral antes de la redacción e imposición oficial del código en 1930 y de su intensificación a partir de 1934. El cine pre-Code desapareció de circulación durante muchas décadas y tan sólo en fecha reciente, en el contexto del impulso de una nueva arqueología cinéfila asociada a los nuevos formatos de consumo doméstico -dvd y bluray-, algunos de sus títulos han recuperado su visibilidad: a los ojos de un espectador contemporáneo resulta especialmente llamativo, por ejemplo, que un película cómica muda hiciera un uso tan festivo como apologético del consumo de cocaína -*The Mystery of the Leaping Fish* (1916, John Emerson)- o que un heterodoxo musical de los años 30 -*El crimen del Vanities* (*Murder at the Vanities*, 1934, Mitchell Leisen)- incluyese un número con coristas a pecho descubierto al servicio de un himno celebratorio de la marihuana-. Con todo, las muertas deseables estaban quizá tan enraizadas en lo que podríamos llamar la dimensión órfica del aparato cinematográfico que su presencia sería mucho más complicada de erradicar: si la Carlota Bray espectral de *Cinelandia* es un «espectro pulimórbico» (Gómez de la Serna, 1923, p. 254), las recalcitrantes muertas vivas del cine no lo serán menos en su versátil capacidad no sólo de pegarse como presencias vampíricas al imaginario de determinados géneros - preferentemente, el cine de terror y el cine negro-, sino también de alimentar las raíces de algunos de los clásicos más perdurables del medio. ¿No sería acaso pertinente preguntarse por qué las transformaciones del mito de Orfeo o las diferentes permutaciones del mito de la amada que regresa de la muerte están bajo tantos clásicos perdurables de la historia del cine, desde *Ordet* (1955, Carl Theodor Dreyer) hasta *Viridiana* (1961, Luis Buñuel), pasando por la insoslayable *Vértigo* (*De entre los muertos*) (*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock)?

En el capítulo final de *Cinelandia*, los gestos de Carlota Bray atrapados, eternizados en celuloide son un claro signo de que toda vida es un inexorable ser en el tiempo, un proceso de erosión constante: «Todas las sonrisas de la protagonista eran como de despedida y se veía que ya había en sus juegos un presentimiento de lo que iba a suceder» (Gómez de la Serna, 1923, p.254). La idea de vivir como un ir muriendo atravesará toda la primera parte de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* y acabará inspirando, en 1948, el título de la gran obra memorialística del autor, *Automoribundia*: «Titulo este libro *Automoribundia*, porque un

libro de esta clase es más que nada la historia de cómo ha ido muriendo un hombre y más si se trata de un escritor al que se le va la vida más suicidamente al estar escribiendo sobre el mundo y sus aventuras» (Gómez de la Serna, 2008, p.51). En el capítulo XIX de *Automoribundia*, la remembranza del momento en que el padre del autor compró un reloj de arena fija el instante en que se adquiere una primera conciencia del paso del tiempo y, por tanto, de la condición finita de la existencia:

Deseábamos que se parase, que se interrumpiese, que no sirviese entre nosotros, como si eso nos pudiese salvar de su rigor inexorable.

Parecía que corría la vida de nuestro padre pero no la nuestra, y muy vagamente pasó por nuestra imaginación que aquel espolvoreo continuo -con sus discontinuidades que no acababan de formalizarse- significaba la sangría de todos los que mirábamos y de todos los que fuera del espectáculo estaban en ese momento bien ajenos al funcionamiento del doble huevo de cristal (Gómez de la Serna, 2008, p. 166)

El cine en las páginas de *Cinelandia*, como la literatura en la propia vida de Gómez de la Serna, se convierte así en un instrumento para desafiar la inexorabilidad del tiempo y, así, plantearle un cierto pulso a la muerte, condición que André Bazin colocaría, de hecho, en el estado germinal de todo arte en las páginas de su influyente *¿Qué es el cine?*, pieza capital de la Teoría Fílmica que incidiría precisamente en la idea del tiempo como rasgo definitorio de la especificidad cinematográfica:

Con toda probabilidad, un psicoanálisis de las artes plásticas tendría que considerar el embalsamamiento como un hecho fundamental en su génesis. Encontraría en el origen de la pintura y de la escultura el «complejo» de la momia. La religión egipcia, polarizada en su lucha contra la muerte, hacía depender la supervivencia de la

perennidad material del cuerpo, con lo que satisfacía una necesidad fundamental de la psicología humana: escapar a la inexorabilidad del tiempo. (Bazin, 1958, p.23)

En *Cinelandia*, la imagen proyectada de la actriz desaparecida subraya esa condición efímera de la existencia, articulándose como imagen paradójica capaz de proporcionar un cierto consuelo a través de la simbólica inmortalidad del arte:

La paradoja de la vida se manifiesta más que en nada en el movimiento y la vida contrastante de las películas de las muertas

(...)

Con esa retentiva del vivir resulta más absurda aún la paradoja del no vivir, del dejar de haber vivido aun en el parpadeo del pasado.

No se dejó de vivir, ni se dejó de nacer, ni se dejó de haber muerto. El consuelo está en el hecho innegable de haber estado, recuerdo que pulsará siempre el nuevo tiempo y por si eso fuese poco, ahí está esa prueba cinematográfica que contradice y echa abajo toda la falsedad de lo que ha dado en llamarse ausencia y muerte. (Gómez de la Serna, 1923, p.254-255)

Una reflexión que establece un revelador puente entre el célebre soneto de Francisco de Quevedo que el propio Gómez de la Serna incluirá en sus *Lucubraciones sobre la muerte de Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* -«Ayer se fue; Mañana no ha llegado;/Hoy se está yendo sin parar un punto:/Soy un Fue, y un Será, y un Es cansado./En el hoy y mañana y ayer, junto/pañales y mortaja, y he quedado/^presentes sucesiones de difunto» (Quevedo, 2019, p. 166-167.) y esa poética definición del cine -«el cine muestra la muerte trabajando»-

que, atribuida a Jean Cocteau e instrumentalizada reiteradamente por la Teoría Fílmica, tiene su origen en un fragmento de diálogo de su *Orfeo* (*Orphée*, 1950, Jean Cocteau), ofrecido por el personaje de Heurtebise, el chófer mediador entre el Hades y el mundo de los vivos que interpreta el actor François Périer:

Te estoy dejando entrar en el secreto de todos los secretos, los espejos son puertas a través de las cuales la muerte viene y se va. Además, si ves toda tu vida en un espejo, verás la muerte trabajando, igual que ves a las abejas detrás del cristal en una colmena. (Cocteau, 1950)

En su libro *Cinéma et imaginaire baroque* (2007), el teórico Emmanuel Plasseraud explora el vínculo entre el soneto quevediano y esa escena de la película de Jean Cocteau, cuya relación con la dimensión órfica de la expresión cinematográfica no puede resultar más explícita, para ahondar en esa vinculación estrecha entre el cine y la muerte que encuentra su correlato simbólico en la fusión del espejo y la cámara cinematográfica:

Es cuando mira su reflejo en un espejo que el hombre, al ver que sus cabellos se vuelven grises y caen uno a uno, y sus arrugas se alinean gradualmente sobre su frente, contempla a la muerte trabajando. Cocteau se une al pensamiento de Quevedo para quien vivir es morir viviendo. Lo desarrolla en una historia que se basa en el mito de Orfeo, el de la mirada prohibida. No está prohibido pensar que este aspecto tabú es también el de la cámara reflejada en el espejo. Cocteau va más allá de esta prohibición, identificando cine y espejo. Se dice a menudo del cine que conserva, que suspende el curso del tiempo, que extrae la quintaesencia del ser, pero es porque olvidamos precisamente que es sólo un reflejo, y en esto no hay un rastro de lo real, sino un rastro de lo invisible, del paso del tiempo. La muerte actúa en la reflexión especular, como en la propuesta por el séptimo arte.⁵ (Plasseraud, 2007, p. 60)

⁵ «C'est en regardant son reflet dans un miroir que l'homme, observant ses cheveux grisonner puis tomber un par un, et ses rides s'aligner progressivement sur son front, aperçoit la mort au travail. Cocteau rejoint la pensée de Quevedo pour qui vivre, c'est mourir en vivant. Il la développe dans un récit qui puise au

Una reflexión que también podría integrarse en la línea de descendencia de lo propuesto por Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario*, libro en el que el filósofo se hace eco de otra imaginativa definición del cine articulada por una mirada inocente que, como la de la poesía, sabe llegar a la raíz misteriosa y esencial de un arte que, engendrado por la tecnología, carga consigo con todo el espesor de un pasado forjado en el pensamiento mágico: «Como decía un muchachito a Max Jacob, “el cine se hace con los muertos. Se les coge y se les hace caminar y eso es el cine”» (Morin, 2018, p.46). Con todo, la contradictoria relación con el cine de Gómez de la Serna no deja de manifestarse en ese capítulo final que, tras tantear, como se ha visto, la idea de una posibilidad de consuelo a través de la inmortalidad del arte, se cierra con un apunte de rotunda dureza nihilista:

Todo el mundo se solazaba con aquel escaso perfume que había quedado de Carlota, cuya preciosa vida necesitaba como reparación que fuese clausurada toda una gran ciudad.

¿Pero qué percibían de aquella vida que sobre todo estaba muerta por no poder renovarse, muerta por no poder producir más nuevas películas?

Nada. Todo había sido una suposición y quienes más lo sabían eran aquellos porteros con libreas azules, ansiosos de cerrar la caja del teatro sin actores y que a veces, para más economía, usa sombras muertas.

mythe d'Orphée, celui du regard interdit. Il n'est pas interdit de penser que ce regard proscrit, c'est aussi justement celui de la caméra dans le miroir. Cocteau dépasse cet interdit, en identifiant cinéma et miroir. On dit souvent du cinéma qu'il conserve, qu'il suspend le cours du temps, qu'il extrait la quintaessence de l'être, mais c'est qu'on oublie justement qu'il n'est qu'un reflet, et en cela non pas une trace du réel, mais une trace de l'invisible, du temps qui passe. La mort est au travail dans le reflet spéculaire, comme dans celui que propose le septième art.» (Traducción propia).

Y en los vanos percheros de los cinematógrafos que anunciaban películas de la muerta, se colgaba el gabán de la noche. (Gómez de la Serna, 1923, p.254-255)

El mismo año de la publicación de *Cinelandia*, el cine expresionista alemán acogió el estreno de una de sus películas más radicales: *Sombras* (*Schatten*, 1923, Arthur Robison), película financiada por Albin Grau, uno de los productores de *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*; 1922, F. W. Murnau) y amigo personal de Aleister Crowley; una obra en la que parecía cumplirse de manera parcial esa intuición de Gómez de la Serna de un «teatro sin actores», capaz de utilizar «sombras muertas». Sólo que en ese caso la decisión no se hacía «para más economía», sino como exploración y desarrollo de los saberes esotéricos del singular productor, que, a partir de 1926, entraría a formar parte de la orden ocultista Fraternitas Saturni, bajo el nombre de Master Pacitius. *Sombras* era un proyecto que Grau quería haber producido a través de la productora Prana-Film, co-fundada junto a Enrico Dieckmann bajo el programa de divulgar saberes ocultistas a través de la expresión cinematográfica: el litigio legal que enfrentó a los responsables de *Nosferatu* con la viuda de Bram Stoker frustró la consolidación de ese proyecto empresarial, del que la película de Arthur Robinson queda como enigmática latencia financiada por otra empresa, Pan-Film:

Grau se impuso a sí mismo la labor de convertir el cine, demasiado superficial y popular, en un vehículo para que los intelectuales (ocultistas) pudieran presentar al gran público sus ideas y creaciones literarias o plásticas. Ese “cine de los intelectuales”, como lo llamaba Grau en uno de sus artículos podría presentar el mundo de lo fantástico, del más allá, y así los fantasmas de E.T.A. Hoffmann, Poe o Félicien Rops podrían cobrar vida gracias al cine. El cine buscaría “la irrealidad consciente, la renuncia voluntaria a toda imitación de la vida”. (Berriatúa, 2010, p.78)

En *Sombras*, un matrimonio organiza una cena, a la que acude un joven enamorado de la esposa y tres caballeros, que también sentirán sus libidos imantadas por esa presencia

femenina. En la velada se introduce un extraño personaje que ofrece a los asistentes una representación de Teatro de Sombras que funciona como *mise en âbime* del juego de tensiones sexuales que se desarrolla durante la reunión. Un juego de luces produce una radical cesura en el relato, que marca el momento en que todos los personajes serán dominados por su propia sombra: es decir, por sus pulsiones inconscientes:

La confrontación entre cuerpo y espíritu, que se presenta en la declaración de principios del primer número de *Saturn Gnosis*⁶, será la base de *Sombras*, la película que Grau produjo tras *Nosferatu*. Los personajes, cegados por sus instintos animales, con la razón nublada por las sombras nocturnas de la materia (las sombras que nos cubren se producen por la interposición de la oscura materia entre nosotros y la luz solar portadora de vida y conocimiento) dejarán libres esa parte animal llegando hasta el crimen.

Las sombras que nublan la razón son la carencia de luz, la falta de conocimiento, y ese es el origen del mal. La realidad que percibimos es también solamente una sombra de la realidad espiritual y es pura apariencia; si nos dejamos guiar por esas apariencias sólo encontraremos la mentira. La mentira como falsa apariencia o verdad relativa, en el sentido que le da Aleister Crowley en *El libro de las mentiras*.

En *Sombras*, las equívocas sombras de la noche, que sólo dejan ver una verdad a medias o una falsedad producida por nuestros prejuicios, desaparecerán con la radiante luz del sol de la mañana. Como los fantasmas nocturnos de *Nosferatu* desaparecen o son destruidos por la luz del sol al amanecer. (Berriatúa, 2010, p.87)

⁶ Revista creada por el librero berlinés Eugen Grische, secretario de la Gran Logia Pansófica, en cuyas páginas Albin Grau publicó textos y dibujos de índole esotérica.

En las páginas de *La pantalla demoniaca*, exhaustivo estudio del cine expresionista alemán, la teórica Lotte H. Eisner detecta en el discurso de *Sombras* la huella del influjo psicoanalítico:

En esta película, la ambigüedad de las sombras manifiesta una inspiración freudiana: el pequeño ilusionista, escamoteando las sombras, abre las barreras de los deseos subconscientes de todos esos personajes reprimidos que, de repente, se ponen a actuar siguiendo su fantasía secreta. Fantasmagoría ésta llena de significación: las sombras ocupan transitoriamente el lugar de los seres vivos que se convierten, durante ese lapso de tiempo, en espectadores ligados a un destino cada vez más alucinante, precipitado y opuesto al *retardando* del comienzo.

(...)

El juego de los espejos traduce el espejismo de los pensamientos. En *Sombras*, Robison juega magistralmente con los reflejos de los espejos colocados en los ángulos de un pasillo tenebroso; la cámara manejada sabiamente por Fritz Arno Wagner filma sobre su superficie clara la forma ondulada de la joven mujer dirigiéndose hacia su cuarto, y en uno de los espejos veremos cómo se abre o se cierra la puerta por la que entra o sale su amante; en ese mismo espejo, el marido engañado verá el abrazo adúltero, y –esto es muy significativo– al principio sólo lo verá por la sombra proyectada detrás de la cortina de la puerta vidriera. Luego, el amante, a su vez, descubre en el espejo la presencia del marido espiando. (Eisner, 1996, p. 100)

El estudio sobre *Lo siniestro* de Sigmund Freud data de 1919 y no sería descabellado defender su presencia en ese imaginario de sombras y espejos propuesto por Grau y Robison, aunque otras aproximaciones analíticas a la película prefieren buscar sus raíces en otro lado. Experto en la obra de F. W. Murnau y concienzudo estudioso de las conexiones entre el

esoterismo y el expresionismo alemán, Luciano Berriatúa habla de la película de Robison como de un trabajo «cuyo sentido último sólo puede desentrañarse a partir de los textos de Crowley, o de la ideología de sectas de la época, como la O.T.O. o la propia Fraternitas Saturni» (Rubio y Aguilar, 1999, p. 114). La propia ejecución de las sombras abre la puerta a otros cruces de caminos entre los saberes ocultos y la expresión cinematográfica:

Las sombras de esta película están hechas por un individuo, Ernst Moritz Engert, que era amigo de Von Wernus, otro experto en hacer sombras chinescas y siluetas que posteriormente se haría pasar por alquimista; pues bien, una descendiente de Von Wernus, Ursula von Wernus, es hoy una sacerdotisa satánica muy importante en Alemania, que pertenece a la O.T.O., la misma secta en que estuvo Grau, y que asesoró a H. R. Giger para todos los diseños siniestros, incluido el monstruo, de *Alien*. De todo lo cual se deduce que existe una especie de pescadilla que se muerde la cola, un pequeño grupo, que son siempre los mismos desde los años veinte y que están creando unas conexiones entre estas sectas y el cine fantástico o demoniaco. (Rubio y Aguilar, 1999, p. 114-115)

Acabarían ingresando en las filas de ese «pequeño grupo, que son siempre los mismos desde los años veinte» dos nombres que ya han aparecido en este estudio: los de Kenneth Anger, autor de *Hollywood Babilonia*, libro dedicado a la Mujer Escarlata⁷ que se abre con una cita de Aleister Crowley: «Cada hombre y cada mujer es una estrella» (Anger, 1985, p.11)- y Curtis Harrington, director de la película *¿Qué le pasa a Helen?*, ambos ocasionales compañeros de viaje dentro de un singular círculo de cineastas experimentales, artistas plásticos, iniciados en el ocultismo y diletantes que, en cierto sentido, reproducía una dinámica asociativa en los márgenes de la sociedad hollywoodiense que parecía un eco de la que habían fijado las sociedades secretas en los años de la república de Weimar:

⁷ La Mujer Escarlata o Babalon es la deidad que encarna el instinto sexual femenino dentro del corpus filosófico de Thelema, fundado por Aleister Crowley.

Algunos intelectuales gays alemanes crearon sociedades secretas que les servían de tapadera y donde podían aislarse y moverse a sus anchas, como Die Andere, cuyos miembros, a la muerte de Murnau, dieron a conocer que el famoso director era uno de ellos. Otros entraban en sociedades esotéricas o satánicas que no sólo eran permisivas, sino que veían el homosexualismo como un avance en la libertad hacia una nueva moral anticristiana, y resultaban un escondite perfecto, ya que ningún mojigato quería tener acceso a sus sesiones. (Berriatúa, 2010, p.79)

Anger y Harrington, ambos homosexuales y ocultistas, parecen reconocerse en un círculo de heterodoxas afinidades que podría ser, pues, el equivalente hollywoodiense de esas sociedades secretas que estarían en el sustrato del expresionismo alemán. En *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954, Kenneth Anger), película en cuyo reparto figurarían Anaïs Nin, el adepto al culto de Thelema Samson de Brier y el propio Harrington, la artista, poeta y ocultista Marjorie Cameron encarnaba a la Mujer Escarlata que Crowley puso en la cúspide de su sistema de pensamiento y a la que Anger dedicaría su influyente y popular *Hollywood Babilonia*. La obra artística de Cameron sería, a su vez, el objeto del cortometraje documental del propio Harrington *The Wormwood Star* (1959), realizado dos años antes que su primer largo de ficción, *Marea nocturna* (*Night Tide*, 1961), historia de amor de tonos órficos entre un marinero y una (¿falsa?) sirena, donde la artista asumiría el inquietante papel de la Bruja del Agua. En el entorno de Anger, cuyo fundacional corto *Fireworks* (1947) fue celebrado por Jean Cocteau, también estarían presentes figuras como las de Anton LaVey, fundador de la Iglesia de Satán, y Bobby Beausoleil, músico y ocasional actor que formó parte de la familia Manson, perpetradores de los crímenes Tate/La Bianca que marcarían un sangriento punto de inflexión en la historia de Hollywood. Un punto de inflexión que puede interpretarse como la derivación degradada de ese escándalo Fatty Arbuckle que escogió Gómez de la Serna para ilustrar el fin de un mundo, un cambio de paradigma. No será, pues, extraño que los asesinatos del clan Manson hayan sido escogidos para cumplir parecida función a la que el caso Fatty cumple en *Cinelandia* por parte de muchas ficciones en torno a Hollywood, ya sean literarias como el

Zeroville de Steve Erickson o cinematográficas como *Érase una vez... en Hollywood* (*Once Upon a Time... in Hollywood*, 2019, Quentin Tarantino).

El modo en que un artista como Kenneth Anger destiló las enseñanzas de Aleister Crowley en forma cinematográfica le convirtió en privilegiado puente entre esa tradición secreta de cine ocultista que partió del expresionismo y una sensibilidad contracultural que, a menudo, aplicaría estrategias de apropiación pop y recurriría a la fuerza desestabilizadora de una mirada camp:

Anger desarrolla y extiende el sistema de correspondencias de Crowley de dos maneras significativas. Primero, agrega imágenes y significados contemporáneos extraídos de la cultura popular, especialmente del cine de Hollywood, la música pop, la moda juvenil de los años sesenta y la contracultura. Esto le da a su trabajo riqueza y relevancia para su público. Contribuye en gran medida a la dimensión homoerótica de su obra y la impregna de un humor sardónico. También contrasta con gran parte del ocultismo contemporáneo, que tiende a basarse casi exclusivamente en el pasado antiguo y medieval por su simbolismo, y en rechazar lo moderno. En segundo lugar, Anger utiliza correspondencias puramente fílmicas para que la estructura y composición de sus películas, la edición, los procesos de impresión y las cualidades de la luz proyectada formen parte de su red única de enlaces mágicos. Es esto, más que cualquier otra cosa, lo que permite que sus películas funcionen como rituales mágicos.⁸ (Noble, 2014, p.49-50)

Probablemente, el único lugar en el que se cruzarían los caminos de Aleister Crowley y Ramón Gómez de la Serna fue en *Laberinto de odradeks*, capítulo de *Historia abreviada de la*

⁸ «Anger develops and extends Crowley's system of correspondences in two significant ways. First, he adds contemporary images and meanings drawn from popular culture, especially Hollywood cinema, pop music, 1960s youth fashions and the counterculture. This gives his work a richness and relevance to his audience. It contributes greatly to the homoerotic dimension of his work and imbues it with a sardonic humour. It also stands in contrast to much contemporary occultism, which tends to draw almost exclusively on the ancient and medieval past for its symbolism, and to eschew the modern. Second, Anger uses purely filmic correspondences so that the structure and composition of his films, the editing, the printing processes and the qualities of projected light all become part of his unique web of magical linkages. It is this, more than anything else, that enables his films to function as magical rituals». (Traducción propia)

literatura portátil (1985) de Enrique Vilamatas que se apropiaba de un concepto kafkiano nacido en el relato *La preocupación del padre de familia*, incluido en *Un médico rural. Relatos breves* (1919). Si en el relato de Kafka, el odradek, que «a primera vista se asemeja a un carrete de hilo plano y en forma de estrella» (Kafka, 2012, p.195), es, esencialmente, un objeto «carente de sentido, pero también perfecto en su género» (Kafka, 2012, p.195) que inspira al narrador una punzante pregunta sobre su propia mortalidad, en el imaginario de Vilamatas el término amplía su significado para encarnar a una suerte de doble sin parecido alguno con el sujeto. Partiendo del entrecruzamiento de los nombres de Crowley y Gómez de la Serna en las páginas de Vilamatas, cabría preguntarse si las huellas del pensamiento ocultista del fundador de Thelema en el mundo del cine –recordemos: expresionismo alemán y cine experimental norteamericano- podrían conciliarse de alguna manera con la visión del medio cinematográfico que propone una novela como *Cinelandia*. ¿No hay acaso una misma atracción por la ruina y la decadencia, por la idea del sueño que se viene abajo? ¿No hay un parecido rechazo al simulacro de las apariencias? En cierto sentido, *Cinelandia* propone un viaje al Hollywood visible con los ojos del sueño, capaces de detectar todo el sustrato espectral de la fábrica de estrellas y la huella cinematográfica de Crowley parece apuntar hacia un rechazo hacia ese mundo de glamour y ficciones estereotipadas fabricadas en serie con el propósito de abrir una suerte de historia secreta del cine, de un cine, en definitiva, subterráneo, en un sentido acaso no muy distinto al del lorquiano teatro bajo la arena. Novelas como *Cinelandia*, películas como *Sombras* de Arthur Robison o trabajos experimentales como los desarrollados por Kenneth Anger ofrecen distintos indicios de que el llamado séptimo arte es tecnología que no ha logrado -ni acaso logrará nunca- desembarazarse de su perturbadora carga fantasmática.

1.2. La invención de Orfanik. Premonición verneana del cine y pervivencia de la Phantasmagoría

Cuatro años antes de que Máximo Gorki asistiera a una proyección del Cinematógrafo de los Lumière en el recinto de Aumont de la feria de Nijni Novgorod, Julio Verne ya había soñado con una invención capaz de diluir y confundir las fronteras entre superstición y progreso. Frente a las imágenes de *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895), *Lyon, place Bellecour* (1895), *L'Arrivé d'un Train à la Ciotat* (1896) y *Une partie d'écarté* (1896), entre otros títulos, el escritor ruso se sintió invitado a un descenso al reino de las sombras:

Y todo esto sucede en silencio, en silencio, es tan extraño, no escuchamos las ruedas contra el camino, el ruido de los pasos, ni las conversaciones, nada, ni una nota de esta compleja sinfonía que siempre acompaña al movimiento de los hombres. Sin un sonido, el follaje gris y ceniciento de los árboles se agita en el viento, y las siluetas grises de los hombres, como sombras, se deslizan silenciosamente sobre la superficie del suelo gris, como si fueran golpeados por una maldición y condenados cruelmente al silencio, privados de todos los tonos, de todos los colores de la vida.

Sus sonrisas están muertas, aunque sus movimientos están llenos de energía viviente y de rapidez escurridiza: su risa es silenciosa, aunque uno puede ver los músculos contraerse en sus caras grises. Una vida está burbujeando ante ti, a la que se le ha quitado el habla, a la que se le ha quitado el adorno de los colores; una vida gris, silenciosa, abatida, lamentable, desposeída de todo

Es aterrador verla, con su movimiento de sombras, y sólo sombras. Hace pensar en los fantasmas, en los crueles y malditos hechiceros que sumergen en el sueño a ciudades enteras, tanto que creeríamos estar presenciando una broma pesada de Merlín.

(...)

Y aquí hay una nueva estampa: tres jugadores, sentados en una mesa, juegan a las cartas. Sus caras están tensas, los movimientos de las manos que distribuyen las

cartas son rápidos, se lee la codicia de los jugadores en sus dedos temblorosos, en los músculos de sus caras... El juego... Los tres se echan a reír y el chico que les trae la cerveza, se detiene cerca de la mesa y también se ríe. Se ríen a reventar... pero no percibimos ningún sonido. Parece que estos hombres están muertos y sus sombras están condenadas a jugar a las cartas en silencio por toda la eternidad.⁹ (Banda y Moure, 2008)

Unas palabras que podrían encontrar su rima en una exclamación reflexiva que Gómez de la Serna incluyó en su *Cinelandia*: «¡Qué pobres públicos los que vivían con aquella pobre difusión del espectro de la vida y de su fría simulación en el ambiente más descreído! (...) ¡Vana sábana blanca! ¡Pompas desesperantes!» (Gómez de la Serna, 1923, p. 41). La mirada de Gorki no estaba sola en su percepción mágica del cine en el contexto de la presentación en sociedad de la invención de los hermanos Lumière, como se abordará en mayor detalle en un posterior apartado de este trabajo, pero antes de que la prensa de la época y los primeros testigos literarios del espectáculo de la imagen en movimiento pensasen en una disolución de

⁹«Et tout cela se passe sans bruit, en silence, cela est si étrange, on n'entend ni les roues contre le chaussée, ni le bruissement des pas, ni les conversations, rien, pas une note de cette symphonie complexe qui accompagne toujours les mouvements des hommes. Sans bruit, le feuillage gris cendre des arbres s'agite dans le vent, et les silhouettes grises des hommes, pareilles à des ombres, glissent en silence à la surface du sol gris, comme frappées d'une malédiction et condamnées cruellement au silence, privées de toutes les nuances, de tous les coloris de la vie.

Leurs sourires sont morts, bien que leurs mouvements soient plens d'une énergie vivante, d'une insaisissable rapidité: leur rire est silencieux, bien que l'on puisse voir les muscles se contracter sur leurs visages gris. Une vie bouillonne devant vous, à laquelle on a ôté la parole, à laquelle on a enlevé la parure des couleurs; une vie grise, silencieuse, abattue, pitoyable, comme dépossédée de tout.

Elle est effrayante à voir, avec son mouvement d'ombres, et uniquement d'ombres. On repense aux fantômes, aux méchants et maudits enchanteurs qui plongent des villes entières dans le sommeil, et l'on croirait avoir affaire à une mauvaise plaisanterie de Merlin

(...)

Et voici un nouveau tableau: trois joueurs, assis à une table, jouent aux cartes. Leurs visages sont tendus, les mouvements des mains qui distribuent les cartes son rapides, vous lisez la cupidité des joueurs dans leurs doigts agités de tremblements, dans les muscles de leurs visages... Le jeu... Tous trois éclatent de rire, et le garçon qui leur a apporté de la bière, s'est arrêté près de leur table, rit aussi. Ils rient à se faire éclater la panse... mais on ne perçoit pas un son. On dirait que ces hommes sont morts, et que leurs ombres sont condamnées à jouer aux cartes en silence pour l'éternité» (Traducción propia)

fronteras entre la vida y la muerte, Julio Verne ya había propuesto un interesante lazo entre la tradición de la novela gótica y la tecnología que iba a sostener el gran espectáculo de masas del siglo XX. En *El castillo de los Cárpatos*, publicada en 1892 –es decir, antes del nacimiento del cine, pero cuando el cine ya era, casi, una posibilidad tangible, algo que llevaba excitando el imaginario colectivo desde ese esplendor de los juguetes ópticos del siglo XVIII que precedió a la inmensa popularidad de las Phantasmagorías en el XIX-, el escritor rindió tributo a (y, al mismo tiempo, desestabilizó) la tradición de la novela de terror gótica partiendo de una mirada positivista: los habitantes de un pueblo transilvano viven atemorizados por los extraños signos que parecen delatar una presencia sobrenatural en un viejo castillo abandonado. El novelista proporcionará, en el desenlace, una explicación racional al supuesto encantamiento, convirtiendo el aparente relato de horror en un desaforado melodrama de *amour fou*, en cuyo centro hay una amada muerta –la diva operística Stella- flanqueada por los daños colaterales de la pasión que ha inspirado en dos hombres, el aventurero conde de Télek y el tortuoso barón de Gortz. La voz enigmática y la imagen espectral de Stella que habían atraído al conde de Télek hacia el amurallado refugio del barón de Gortz se revelarán la acción combinada de un cilindro de fonógrafo y un «artificio de la óptica» (Verne, 1983, p.87) capaz de devolver, simbólicamente, la muerta a la vida asociando un viejo retrato a un juego de espejos. Un pre-cine, en definitiva, entendido como tecnología para invocar fantasmas:

No hay que olvidar que el barón de Gortz había adquirido un magnífico retrato de la cantante. Este retrato la representaba de pie, con su traje blanco de Angélica en el Orlando y su magnífica cabellera suelta. Ahora bien, por medio de espejos inclinados según cierto ángulo calculado por Orfanik, cuando un potente foco iluminaba ese retrato, colocado ante un espejo, la Stilla aparecía, por reflexión, tan «real» como cuando estaba llena de vida y en el esplendor de su belleza. (Verne, 1983, p. 87)

Advierte el prologuista no acreditado de la novela en su edición española de 1971 en editorial Doncel, dentro de la colección Libro Joven de Bolsillo, sobre los peligros de dar

demasiado crédito al tópico que fija a Verne como profeta y visionario, imagen que distorsiona su verdadera naturaleza de hombre del XIX con la imaginación encendida por las posibilidades utópicas —pero también por los peligros— del progreso tecnológico:

En realidad, Julio Verne (...) se nos aparece como un arquetipo del siglo XIX, perfectamente encajado en dicho siglo e identificado con lo más perdurable de las inquietudes que caracterizaron la época que le tocó en suerte.

Su confianza en el progreso de las ciencias no es fruto de una visionaria imaginación, sino mera constatación del proceso real que se operaba en el seno de la ciencia durante el último cuarto del siglo XIX. (Verne, 1983, p. 6)

Verne había finalizado la redacción de la novela en 1889, como confirma el propio autor en una carta remitida a su editor Louis-Jules Hetzel fechada el 10 de noviembre de ese año, pero no vería la luz hasta su publicación seriada en las páginas del *Magasin d'éducation et de récréation* entre el 1 de enero y el 15 de diciembre de 1892. Conviene, pues, recordar que la redacción de la novela tiene lugar en un presente de sobreestimulación tecnológica en el que la imagen en movimiento ya se había venido manifestando por lo menos desde la década de los 30 del siglo XIX, a través de invenciones como el estroboscopio de Simon von Stampfer, el phenaskistoscopio de Joseph Plateau o el zootropo de William Horner, inventos todos ellos que creaban su ilusión de vida a partir de la imagen ilustrada. Todos esos ingenios eran desarrollos y derivaciones de los juguetes ópticos del siglo XVII, pero el siglo XIX será, definitivamente, la era en que la evolución de una invención del siglo XVI —la Cámara Oscura— espolee un radical cambio de sensibilidad que transformará el posterior desarrollo de la historia del arte: es entonces cuando hace su aparición la imagen fotográfica. Como señalará André Bazin:

La fotografía, poniendo punto final al barroco, ha librado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza.

(...)

La originalidad de la fotografía en relación a la `pintura reside por tanto en su esencial objetividad. Tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de «objetivo». Por vez primera, entre el objeto real y su representación no se interpone más que otro objeto, (Bazin, 2008, p.26-28)

Verne escribe, por tanto, su paradójica novela gótica racional y positivista, en una sociedad donde la imagen fotográfica ya ha sentido la tentación del movimiento, como evidencian invenciones como la cámara para usos meteorológicos de Francis Ronalds, el zoopraxiscopio del que se servirá el fotógrafo Eadweard Muybridge para ilustrar sus conferencias en torno a sus experimentos de fotografía secuencial o la cámara/fusil con la que Étienne-Jules Marey materializaba sus cronogramas, directa anticipación de lo que será el séptimo arte. El propio cine podría haber incluso precedido a la redacción de *El castillo de los Cárpatos* si uno de sus posibles orígenes no se hubiese abortado en un destino trágico: el de Louis Aimé Agustin Le Prince, autor de la que se considera la película conservada más antigua, *Rounday Garden Scene*, rodada en Frunday (Leeds) el 14 de octubre de 1888. Le Prince desapareció en extrañas circunstancias el 13 de septiembre de 1890 en un tren que debía conducirlo de Bourges a Dijon días antes de los preparativos de su viaje a Estados Unidos con el fin de presentar su invención y encontrar inversores para su desarrollo. En algunas de las teorías más conspirativas que han intentado explicar la desaparición de Le Prince aparece insistentemente una figura a fondo de plano, cumpliendo el arquetipo de villano del relato: el inventor Thomas Alva Edison. Entre la redacción de la novela de Verne y su publicación seriada, la prehistoria del cine también había tenido otro hito relevante: la patente del

Kinestoscopia por parte de Edison en 1891, otro potencial punto de origen de la historia del cine que, a diferencia del modelo Lumière, privilegiaba el disfrute individual del usuario frente al goce colectivo de la proyección en un espacio comunitario. Por entonces, Thomas Alva Edison ya se había convertido, asimismo, en personaje literario: un reflejo ficcional del inventor protagonizaba *La Eva futura* (1886) de Auguste Villiers de l'Isle-Adam, obra clave del decadentismo que, al mismo tiempo, se sitúa, como buena parte de la obra verneana, en los albores de la literatura de ciencia ficción, en la que Edison crea a una mujer artificial para salvar a un amigo del suicidio motivado por una tormentosa relación amorosa. La novela acuñó el término *androide* y en sus cimientos conceptuales, infectados de misoginia, el tema de la duplicación tecnológica de una identidad, al tiempo que apela a la creencia mágica en el doble que está en el mismo origen del arte, anticipa, como detectó Bazin, el inminente advenimiento del cine:

Abundan los textos -más o menos delirantes- en los que los inventores evocan nada menos que ese cine integral capaz de dar la completa ilusión de la vida y del que hoy día estamos todavía lejos¹⁰, y es conocida esa página de *L'Eve future*, donde Villiers de l'Isle-Adam, dos años antes de que Edison emprenda sus primeros ensayos sobre la fotografía animada, le otorga esta fantástica realización: «...la visión, carne transparente milagrosamente fotografiada en colores, danzaba con un traje bordado una especie de baile popular mejicano. Los movimientos se acusaban fundiéndose con la vida misma, gracias al procedimiento de la fotografía sucesiva que puede recoger diez minutos de movimiento sobre cristales microscópicos reflejados inmediatamente por una potente linterna mágica... Repentinamente una voz chata y como aprisionada, una voz dura y sin matices, se dejó oír. La danzarina cantaba el “arsa y olé” de su fandango». (Bazin, 2008, p.37)

¹⁰Cabría añadir que, en la era de la VR, el cine en 4D, la proliferación de las imágenes generadas por ordenador (CGI) y la grabación audiovisual en 360°, ya no estamos tan lejos de la materialización de ese salto evolutivo.

La Eva futura podría inscribirse, con los necesarios ajustes, dentro del subgénero que John Clute y Peter Nichols bautizarían como la edisonada en las páginas de su exhaustiva *The Encyclopedia of Science Fiction* (1993), donde se define el término como «cualquier historia que muestre a un joven héroe inventor estadounidense que utilice su ingenio para liberarse de situaciones difíciles y que, al hacerlo, se salve de opresores extranjeros»¹¹ (Clute y Nichols, 1995, p.368). Si *La Eva futura* es, en realidad, una edisonada impura, porque en ella no rige el principio de lo heroico, resulta pertinente apuntar aquí, antes de que este estudio aborde con mayor detenimiento la génesis y evolución de la *Hollywood Novel* antes de la publicación de *Cinelandia*, el hecho revelador de que la primera novela que utilizó el cine como materia literaria tras el advenimiento histórico del cinematógrafo sí que se ajustaba perfectamente al modelo que años más tarde delimitarían Clute y Nichols: *Tom Swift and His Wizard Camera; Or, Thrilling Adventures While Taking Moving Pictures* (1912) de Victor Appleton, nombre tras el que se ocultaba el autor de literatura infantil y juvenil Edward Stratemeyer y el equipo de negros literarios que había reunido para la producción en serie de novelas protagonizadas por ese y otros personajes o grupos de personajes. En *Tom Swift and His Wizard Camera; Or, Thrilling Adventures While Taking Moving Pictures* se aprovechaba el potencial del recién nacido cinematógrafo para sostener un relato itinerante que bebía de esa primera seducción del espectador de principios de siglo por las tempranas muestras documentales de un cine de atracciones que jugaba la carta del exotismo y se proponía como una suerte de turismo experimentado de forma vicarial. Y, en buena medida, el presidente Emerson de *Cinelandia* será también una contrafigura de Edison, en la que se amalgaman rasgos de los primeros magnates de los grandes estudios de Hollywood.

El Thomas Edison imaginado por Villiers de l'Isle-Adam es, no obstante, una figura que está, en cierto sentido, a medio camino entre la magia y la ciencia, toda vez que cuenta con una suerte de asesora mística que responde al nombre de Sowana. El personaje más interesante de *El castillo de los Cárpatos* también es una figura liminar entre la hechicería y la razón: Orfanik, que lleva pegado a su propio nombre la referencia a Orfeo, es el ayudante del

¹¹ «Any story which features a young US male inventor hero who uses his ingenuity to extricate himself from tight spots and who, by so doing, saves himself from foreign oppressors». (Traducción propia)

barón de Gortz, al mismo tiempo sirviente e inventor, al que Verne atribuye unas características físicas -tuerto y macilento- que anticipan la configuración del futuro arquetipo cinematográfico del secuaz o esbirro del villano:

Este individuo se llamaba Orfanik. ¿Qué edad tenía? ¿De dónde venía? ¿Dónde había nacido? Nadie habría podido contestar a estas tres preguntas. Si se le daba oídos – pues charlaba de buena gana-, era uno de esos sabios desconocidos cuyo genio no ha podido abrirse camino y que aborrecen al mundo. Se suponía, no sin razón, que debía ser algún pobre diablo de inventor que sostenía con largueza la bolsa del rico aficionado.

Orfanik era de mediana estatura, flaco, endeble, seco, con una cara muy pálida, como lavada. Como signo particular llevaba un parche negro en el ojo derecho, que había debido perder en un experimento físico o químico, y, en la nariz, un par de gruesas gafas, cuyo único cristal de miope servía su ojo izquierdo, en el que se alumbraba una mirada verdosa. Durante sus paseos solitarios, gesticulaba como si charlase con algún ser invisible que le escuchaba sin contestarle nunca. (Verne, 1983, p. 56)

En cierto sentido, Orfanik es una suerte de Renfield con portentosas capacidades intelectuales subordinado a un Grotz que también prefigura al transilvano conde Drácula que crearía Bram Stoker cinco años después de la publicación de la novela de Verne. No obstante, esa superposición de la figura del hechicero sobre la del científico que encarna Orfanik también invita a establecer otro tipo de asociaciones: una síntesis parecida de superstición y racionalidad dará forma a un insistente arquetipo que atravesará el cine expresionista alemán de los años 20, desde el doctor Caligari de Robert Wiene al Mabuse langiano, con el Rotwang interpretado por Rudolf Klein-Rogge en *Metrópolis* (*Metropolis*; 1927, Fritz Lang) como gran figura icónica. También podrían incorporarse a esta nómina de figuras mediadoras entre lo

visible y lo invisible el rabino de *El Golem* (*Der Golem, wie er die Welt kam*, 1920; Carl Boesse y Paul Wegener) y el innominado ejecutor del Teatro de Sombras en la película ya mencionada *Sombras* de Arthur Robison. No es casual, por otra parte, que la residencia de Rotwang parezca una pervivencia ancestral de la casa de un hechicero en plena megalópolis futurista de arquitecturas gélidas y metálicas -su hogar es una disonancia cargada de sentido-, ni que su gran ritual científico/mágico en el corazón de esa película futurista consistiese en la reduplicación (robótica) de una mujer: Thea Von Harbou tuvo presente la novela de Villiers de l'Isle-Adam cuando escribió la novela que inspiraría *Metrópolis*, donde la seducción por lo tecnológico se entrelaza con las pulsiones irracionales de un sustrato romántico en el que el paganismo, lo alucinatorio y la pervivencia de un imaginario de filiación folletinesca funcionan como el desestabilizador inconsciente de una utopía.

Todas esas figuras del cine expresionista aparecen ligadas, de un modo u otro, a la idea de la representación: una puesta en escena espectacular que, ya se desarrolle en el ámbito de la racionalidad (el espacio urbano de Mabuse, el contexto psiquiátrico de Caligari o la anticipación tecnológica de Rotwang) o ya se inscriba en el puro territorio de la magia (la invocación del Golem, la barraca de feria del mismo Caligari), suele adoptar unos perfiles alucinatorios, evocando de maneras más o menos explícitas la idea de la proyección cinematográfica. Una constante que el relevante estudio sobre el cine de la República de Weimar firmado por Siegfried Kracauer *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1947) leerá como anticipación del poder mesmérico que ejercerá el nacionalsocialismo sobre unas masas que, tras la Primera Guerra Mundial, serán susceptibles de buscar una protección ante la potencialidad del caos al amparo de una figura tiránica:

En su intento por considerar los fundamentos del «yo», la imaginación alemana no se limitó a especular sobre la tiranía, sino que también se dio a averiguar qué ocurriría si la tiranía fuese repudiada como programa de vida. Parecía existir una sola alternativa: que el mundo se tornara un caos por la liberación de todos los instintos y pasiones. De 1920 a 1924 –años en que el cine alemán ni definió ni visualizó la causa de la libertad-, las películas que pintaban el predominio de los instintos incontrolados eran tan

comunes como las dedicadas a los déspotas. Era obvio que para los alemanes no había otra alternativa que el cataclismo de la anarquía o el régimen tiránico. (Kracauer, 1985, p.88)

Una idea que retomará una de las más radicales *Hollywood Novels* de finales del siglo XX: *Parpadeo* (1991) de Theodore Roszak, ficción inscrita en el mismo subgénero conspiranoico que *Las máscaras de los Illuminati* (1981) de Robert Anton Wilson y *El péndulo de Foucault* (1988) de Umberto Eco y en la que se cita explícitamente a Kracauer en el seno de la construcción de una historia alternativa y secreta del cine que se remonta a la persecución de la herejía cátara en la Edad Media:

Alabado universalmente como arte elevado, este film [El gabinete del doctor Caligari], junto con un buen puñado más, había empapado el inconsciente alemán con un repertorio psicótico de demonios, magos negros, vampiros. Por encima de todo, las películas de aquel período habían estado obsesionadas con la hipnosis. Una y otra vez, la pantalla presentaba historias de médicos dementes y criminales eruditos capaces de mesmerizar a sus indefensas víctimas y luego forzarlas a cometer actos repulsivos. Precursoras evidentes del nazismo, o eso creía el profesor Kracauer, tales películas habían envenenado el alma de la nación con imágenes de poder pervertido. Por último, apareció Der Führer, quien, como el malvado hipnotista Caligari, hechizó al público y los transformó en un ejército de zombis asesinos. (Roszak, 2017, p.110)

El peculiar origen¹² del cine propuesto por Roszak, que encuentra en el expresionismo su clara línea de descendencia, así como su privilegiada vía de infiltración en el lenguaje visual

¹² «Señores míos, estos son tiempos revueltos para la Madre Iglesia. Falsas doctrinas han sido extendidas por todo el Languedoc y especialmente las enseñanzas pervertidas de los cátaros, las cuales amenazan la misma supervivencia de nuestra fe. Pues es mi opinión que el mecanismo de imágenes en movimiento creado por Raymond Lizier es una invención diabólica capaz de seducir a todo el que se

de todo el cine posterior, podría mantener una cierta afinidad con la idea que recorre todo el tramo final de *La cueva de los sueños olvidados* (*Cave of Forgotten Dreams*; 2010, Werner Herzog): el origen del cine quizá fue aún más remoto, como propone ese desenlace donde luz y sombra sobre las pinturas situadas en diferentes planos rocosos de la cueva de Chauvet-Pont d'Arc reformula un arte al que sólo creíamos centenario como un hallazgo del Paleolítico superior. Dos formas de reformular lo que en su día ya dijo Edgar Morin: que el cine es tan antiguo como la propia percepción humana y como los mecanismos psicológicos de un sujeto que necesita de la creencia mágica en el doble para armar su primera comprensión del universo que le rodea:

El *doble* es efectivamente universal en la humanidad antigua. Tal vez sea el único gran mito humano universal. Mito experimental; su presencia, su existencia no ofrecen duda: se le ve en el reflejo, en la sombra, en los sueños; se le siente y adivina en el viento y en la naturaleza. Todos vivimos acompañados de nuestro doble. No tanto copia conforme, y más aún que un *alter ego*: un *ego alter*, un yo otro.

(...)

Los muertos son ya dioses y los dioses surgen de los muertos, es decir, de nuestro doble, es decir, de nuestra sombra, *es decir, en última instancia, de la proyección de la individualidad humana en una imagen que se le ha hecho exterior*. (Morin, 2001, p.32)

La idea de la proyección cinematográfica, que se materializa de manera transparente de la mano del personaje de Orfanik en *El castillo de los Cárpatos*, aparece como potencialidad en muchos otros puntos de la obra literaria de Julio Verne, aunque con un sentido radicalmente

acerca a contemplar sus fantasías engañosas, igual que la serpiente sedujo a nuestra Madre Eva». (Roszak, 2017, p. 770)

diferente al que propondrán los brujos del posterior cine expresionista alemán. La capacidad de seducción hipnótica del cine sobre el espectador quizá ya había sido esbozada en una de las novelas más célebres del escritor, *20.000 leguas de viaje submarino*, originalmente publicada por entregas entre 1869 y 1870: las ilustraciones de Alphonse de Neuville, que mostraban al capitán Nemo como maestro de ceremonias de las maravillas submarinas desveladas en las grandes ventanas del Nautilus, frente a un audiencia de invitados/prisioneros, parecen sugerir otra premonición del espectáculo cinematográfico que, años más tarde, no pasaría inadvertida ni a Stuart Paton, director de la ambiciosa adaptación muda de 1916, ni a Walt Disney y Richard Fleischer, que precisamente enmarcaron los títulos de crédito de su versión de 1954 en el interior de esa puerta abierta a lo prodigioso, descorriendo ritualmente las cortinas de suntuoso terciopelo para formalizar una elocuente fusión entre puerta abierta al fondo del mar y pantalla cinematográfica abierta al espectáculo del asombro.

Muchos de los personajes de Verne comparten, así, esa condición de espectador maravillado ante la posibilidad (tecnológica) y ante una Naturaleza redefinida como espectáculo gracias a los portentos del ingenio científico. Una condición que, sin duda, tiene mucho que ver con el propio Julio Verne, a su vez espectador extasiado en un presente de cambio, pero, al mismo tiempo, lúcido analista de todos aquellos factores de desestabilización –del colonialismo al desarrollo de la industria armamentística, pasando por la emergencia de los nacionalismos– que podían trocar el impulso utópico en pesadilla o sueño malogrado. Inevitablemente, a Verne le fue creciendo el pesimismo. No obstante, fue esa condición de testigo privilegiado de, por así decirlo, la prehistoria del futuro lo que explotaría con mayor empeño el grueso de trabajos cinematográficos inspirados, de manera directa o indirecta, en su obra. No es casual, pues, que esa mirada de espectador asombrado sea uno de los motivos recurrentes en la filmografía de filiación verneana: aparece, por ejemplo, en *De la Tierra a la Luna* (*From the Earth to the Moon*; 1958, Byron Haskin), cuando Victor Barbicane (Joseph Cotten) abre las persianas metálicas de la cúpula de su cohete para que su viejo adversario Stuyvesant Nicholl (George Sanders) compruebe que, efectivamente, la escueta expedición está viajando a través del espacio. Quien mejor supo atrapar la idea fue, no obstante, uno de los mejores lectores cinematográficos de Verne, sino el mejor, el checo Karel Zeman, en el extraordinario prólogo de *Una invención*

diabólica (Vynález zkázi; 1958), que muestra a su narrador, el ingeniero Simon Hart, que se confiesa amigo del capitán Nemo, Barbicane y Robur el conquistador, como espectador deslumbrado ante un desfile de invenciones tecnológicas que emerge directamente de las ilustraciones de los libros de Verne, reproduciendo sus texturas: el festival de prodigios incluye el primer barco a vapor que cruzó el Atlántico, ingenios voladores –el imponente Albatros de Robur incluido-, submarinos, automóviles y ferrocarriles. Más adelante, la película introduce una escena en la que el villano de la función, el conde Artigas, contempla la proyección de un Noticiario animado a través de discos de fenaquistiscopio que animan ilustraciones claramente precursoras del modelo de animación que, años más tarde, popularizaría Terry Gilliam en los segmentos de transición del *Monty Python's Flying Circus* (1969-74).

Si el cine inspirado en la literatura de Julio Verne invoca un fantasma es, precisamente, el fantasma de esa mirada del testigo del progreso de la segunda mitad del siglo XIX: en suma, el cine verneano intenta rescatar esa edad de la inocencia del asombro, propia de un momento en el que todo era posible y la idea de cambio sobreexcitaba la capacidad de ensoñación del creyente en la utopía. Por el contrario, las proyecciones alucinatorias del expresionismo alemán, emanaciones de la pantalla demoniaca, como diría Lotte H. Eisner, funcionarían como su reverso oscuro: como el aviso de la llegada de un inminente futuro distópico.

No deja de resultar llamativo que un creador como Julio Verne, tan comprometido con las exigencias de la plausibilidad –en buena medida, en atención a las peticiones de un editor poco afín a los más irracionales vuelos de la fantasía-, anticipase una de las más afortunadas lecturas metafóricas del medio aún nonato: el cine como instrumento vampírico y máquina médium. *El castillo de los Cárpatos* no profetizó el cine, pero sí cabe ver en sus páginas una posible fuente de inspiración para, por ejemplo, *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares y, también, la premonición de esa poética lectura del medio como consagración tanática que años más tarde encontraría su eco en las palabras de Jean Cocteau y Max Jacob y que había sido sublimada a conciencia en ese capítulo final de *Cinelandia* donde la difunta Carlota encuentra una residencia a perpetuidad en el imaginario gótico de una película de terror:

Pero la película de la muerta que más emoción repartía, era aquella que sucedía en el viejo castillo, el viejo castillo de la muerte donde quedan todas nuestras historias, y en cuyo tejado, frente a las más oscuras nubes, se asomaban dos búhos que guiñaban los ojos a la noche con guiño que encerraba todo lo que se sobreentiende de la muerte desde la edad de las cavernas.

Esas campanas del cine, que nunca suenan y a las que se siente en el corazón, movían el trapajo de sus hierros con su sacudimiento de cosa que toca detrás de la muerte.

Si usualmente se las oye como en una loma lejana a través de los campos, en la película de la muerta sonaban como en el recuerdo de la esquela de defunción de un día de fiesta. (Gómez de la Serna, 1923, p.256)

La iconografía de esa película de la muerta por excelencia, que reduplica y subraya la muerte real de la actriz rodeando su imagen de todos los tropos visuales que el género de las películas de terror asocian al campo semántico de la muerte, podría verse como un similar ejercicio de destilación de los ambientes, situaciones y lugares comunes de la literatura gótica que emprendió Verne en *El castillo de los Cárpatos*. El cine de terror se articulará a partir de la puesta en imágenes de una serie de elementos denotativos -la noche tormentosa, el castillo tenebroso, las campanas mortuorias, los cementerios- que procedían directamente de los códigos de la novela gótica, pero para que el género lograra transmitir a sus espectadores las emociones asociadas a su promesa necesitaba afirmarse como lenguaje y quizá su único camino posible pasaba por romper las reglas de transparencia de ese clasicismo que había fijado el montaje en continuidad del modelo establecido por David W. Griffith y Edwin S. Porter: una constelación de recursos expresivos orientados a activar el poder connotativo de las imágenes vendría, así, a infectar de subjetividad un modelo de narración canónica orientado a

crear una ilusión de objetividad¹³ En 1928, cinco años después de la publicación de *Cinelandia*, dos películas con muerte (o con falsa muerte), sendas adaptaciones del relato de Edgar Allan Poe *La caída de la casa Usher* (1839), propondrán dos maneras divergentes, pero igualmente interesantes y reveladoras, de afrontar el problema: por un lado, *La caída de la casa Usher* (*La chute de la maison Usher*, 1928; Jean Epstein), en la que participó Luis Buñuel en calidad de ayudante de dirección; por otro, *The Fall of the House of Usher* (1928; James Sibley Watson y Melville Webber), una de las obras pioneras del cine experimental norteamericano.

En la versión de Jean Epstein, el relato original de Poe, anticipando algunas de las interpolaciones narrativas que propondrá el ciclo de películas de Roger Corman en los años 60, absorbe algunos elementos de *El retrato oval*, publicado originalmente en 1842; una elección cargada de sentido, toda vez que el sustrato de la historia habla de la relación entre el arte y la muerte y establece el impulso creativo como un acto de vampirismo, capaz de drenar el objeto de inspiración de toda vida y belleza. Para dar forma a esa inmersión en lo tenebroso, Jean Epstein hizo uso de todo tipo de dispositivos expresivos, con las largas tomas en continuidad a través de las estancias de la mansión Usher, las sobreimpresiones, el uso puntual de imágenes subliminales y el juego con las velocidades de captura de cámara como elementos primordiales para convocar una profunda sensación de extrañamiento:

Un intertítulo de Epstein indica, sin que nada parecido se halle en los textos de Poe, que los Usher tienen la costumbre inveterada de retratar por sí mismos a sus mujeres. Puede que así fueran acabando con ellas, entre otras con Ligeia, cuya tumba aparece en la película dentro de la mansión. El retrato de Madeline se ha convertido para

¹³ Conviene, no obstante, recordar que antes del modelo narrativo establecido por David W. Griffith y Edwin S. Porter, el primer paso desde el cinematógrafo hacia una primera sintaxis del cine llegó de la mano de quien podría considerarse el hechicero de los orígenes, Georges Méliès: «Los historiadores lo saben y se maravillan del “gran Méliès”, “cuyas formulitas constituyeron en realidad el germen de la sintaxis, del lenguaje, de los medios de expresión del cine” (Sadoul). (...) Efectivamente, lo fantástico surge inmediatamente de la más realista de las máquinas, y la irrealdad de Méliès se despliega tan flagrante como la realidad de los hermanos Lumière.

Al realismo absoluto (Lumière) responde el irrealismo absoluto (Méliès). Admirable antítesis que hubiese gustado a Hegel, de donde debía nacer y desarrollarse el cine, fusión del cinematógrafo Lumière y la hechicería Méliès» (Morin, 2001, p-51-52).

Roderick en una necesidad, una pasión y una obsesión. Unos planos alucinantes nos lo muestran avanzando de espaldas por el salón, frenético, hacia él y acercando su rostro y el pincel a la cámara mientras su mujer languidece entre las velas, en planos «movidos» e incluso bajo la forma de una figura de cera casi subliminal¹⁴

La muerte de Madeline, vampirizada por su propia imagen, y su regreso al salón desde la lejana cripta, son las cumbres poéticas de la película. Entre ellas se extiende la larga secuencia del entierro, puntuada por la histeria de Usher, que se empeña en convencer a sus acompañantes de que no está muerta, aunque la calma del médico indica que lo está. Amortajada con su traje de novia –como luego la Catalina de *Abismos de pasión* de Buñuel- es depositada en un ataúd blanco adornado con grandes relieves dorados. Fuera de la tapa, queda el enorme velo de tul de su tocado nupcial, elemento decorativo muy bien gestionado por la fotografía de Jean y George Lucas. El transporte del féretro a pie, a través del paisaje yermo, al que se superponen grandes cirios por sobreimpresión, está fotografiado con la cámara balanceándose y *en ralentí*, en planos generales que alternan con la visión subjetiva desde el punto de vista de Roderick de las copas desnudas de los árboles como una bóveda esquelética. Este traslado, que comienza por tierra y continúa en barca, recuerda el del ataúd que contiene a Allan (o David, según versiones) Gray en el film *Vampyr* de Carl Th. Dreyer (1931). (Pedraza, 2004 p.98-99)

En cierto sentido, Epstein fue un artista en el que se entrecruzaron los rasgos del científico y del hechicero, pues, además de figura clave de ese cine francés de los 20 que buscaba afirmar su especificidad artística, también sería uno de los más tempranos teóricos del cine. Publicado en 1921, cuando Epstein contaba con tan sólo veinticuatro años, *Buenos días, cine* esboza su teoría de la fotogenia, concepto medular de su poética cinematográfica, y, con

¹⁴ La muñeca de cera es otro eco que rebota en el rico imaginario de Gómez de la Serna, a quien José María Salaverría consideró «un Edgardo Poe sin morbosidad ni amargura» (Gómez de la Serna, 2008, p. 790). Gómez de la Serna convivió en su torreón de Velázquez con una muñeca de cera que, en algunos de sus escritos, parece funcionar como eco de su compañera sentimental Carmen de Burgos. En *Automoribundia*, el autor escribe: «De las autopsias de las mujeres del día brotan estas criaturas que son hijas del cinematógrafo vital» (Gómez de la Serna, 2008, p.359)

ella, el cineasta desdoblado en teórico plantea la necesidad de articular una filosofía para el cine, propósito que seguiría desarrollando en años posteriores a través de ensayos como *Le cinématographe vu de l'Etna* (1926), *La inteligencia de una máquina* (1946) y *El cine del diablo* (1947). En los fundamentos de la aproximación filosófica al cine que emprende Epstein está la idea persistente de que el nuevo arte tiene en la imagen en movimiento una especificidad que revela su grandeza, sus momentos reveladores y epifánicos, en sutiles gestos o acciones que pueden durar tan sólo unos pocos segundos y, por tanto, propone la necesidad urgente de que el séptimo arte se desligue de esas convenciones narrativas que lo siguen anclando en la tradición literaria -en particular, a la teatral- y de toda latencia de esos criterios de composición estética que no son más que pervivencias de la pintura y la fotografía. Para Epstein, el cine es una paradoja; un arte objetivo que surge de una máquina, pero que permite ahondar en lo espiritual, desvelar lo intangible:

El cine es verdadero, una historia es mentira. (Epstein, 2015, p. 37)

Nada de pintura. Peligro de los tableaux vivants con contraste en blanco y negro.
Clichés para linterna mágica. Cadáveres impresionistas.

Nada de textos. La película verdadera soporta no llevarlos. LIRIOS ROTOS¹⁵ podría haberlo hecho.

Lo sobrenatural, en cambio. El cine es sobrenatural por esencia. Todo se transforma según las cuatro fotogenias. Raimundo Lulio no conoció un polvo de proyección y de simpatía así de hermoso. Todos los volúmenes se desplazan y maduran hasta reventar. Vida en ebullición de los átomos, el movimiento browniano es sensual como

¹⁵El autor se refiere al clásico homónimo de David W. Griffith: *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, 1919).

la cadera de una mujer o de un hombre joven. Las colinas se endurecen como músculos. El universo está nervioso. Luz filosfal. La atmósfera está henchida de amor.

Mito. (Epstein, 2015, p. 48-49).

Puede parecer, a priori, temerario proponer un entrecruzamiento entre algunas de las ideas estéticas de Gómez de la Serna y el pensamiento cinematográfico de Jean Epstein, pero lo cierto es que no pocas son las líneas de coincidencia entre ese arte nuevo que el madrileño intentó articular tanteando diversas formas literarias y las posibilidades que el director de *Coeur fidèle* (1923) descubrió en el séptimo arte para inmortalizar lo efímero. El propio cuestionamiento de las formas de la novela decimonónica que el autor de *Cinelandia* emprendió a partir de *El Incongruente*, su entrega a la inmediatez y a la fragmentariedad de la escritura periodística y, sobre todo, su formulación de la greguería como nuevo lenguaje de una penetrante levedad capaz de liberar la metáfora subyacente en cualquier elemento de lo real apuntan hacia una poética de lo dinámico, de lo inacabado, de la palabra, en suma, en movimiento que desestabiliza todos aquellos valores dogmáticos heredados de la tradición del siglo XIX que el universo académico seguía considerando verdadera medida de excelencia. En el capítulo XXXV de *Automoribundia*, Gómez de la Serna definiría las greguerías en estos términos, que quizá permitirían considerar esa forma específica ramoniana como el pulso entre una realidad en incesante transformación y movimiento y una palabra capaz de levantar provisional registro poético de algunas de sus epifanías o iluminaciones; en suma, algo parecido a lo que podía hacer el cine según Epstein con su poder transfigurador de lo minúsculo, lo frágil y lo efímero:

Las «greguerías» iban a ser en la España de frase ancha, de franja leuática, de contextura refranera o grave, la captación de lo instantáneo, de lo que llamaba la atención sobre el vivir intenso de los átomos que nos forman y componen en definitiva.

Me solazaba el escándalo y el chiribiteo del género nuevo (Gómez de la Serna, 2008, p. 276-277)

En la misma obra memorialística de Gómez de la Serna no falta, de hecho, un fragmento en el que greguería y cine parecen convertirse en la misma cosa. Ocurre en el capítulo LXV, donde el autor reproduce un artículo escrito por Rafael Sánchez Mazas para las páginas del diario ABC, en el que, bajo el título de *Ramón en las Hespérides*, el cronista daba cuenta del viaje a Italia del escritor:

Uno atraviesa calles y calles de Nápoles en un simón descalabrado, como si leyese páginas y páginas de greguerías o como si el *film monumental* y absurdo de las *greguerías* estuviese allí filmándose por cuenta de un cinematógrafo solar (Empresa Helios). (Gómez de la Serna, 2008, p.473).

El estrecho vínculo entre periodismo y literatura ocupa el capítulo LXXIX de *Automoribundia*, haciendo explícita esa tensión entre el poder nutriente e inspirador de la actualidad y la vocación de inmortalidad de la obra literaria:

El tono de mis libros y quizás el carácter de mis hallazgos se debe a que humanizo y porosizo mi literatura en el nerviosismo del periódico, en la rápida creación del sesgo no visto de la realidad, habiendo aprendido a congrega minutos diferentes en las novelas, en vez de incrustar en ellas abstractas horas, pesados ciclos formados de una sola pieza.

Gracias al periodismo pendiente de lo no glosado, abro abanicos de diversidad en mis novelas, porque como conocedor del cartel de cada día, al que se superpone otro nuevo al día siguiente, los esparzo todos y multiplico las esquinas de la novela. (Gómez de la Serna, 2008, p. 615).

La definición de fotogenia¹⁶ que centra la primera aproximación teórica de Epstein al lenguaje del cine también está estrechamente ligada a lo instantáneo. Para el cineasta la fotogenia, que en un momento del libro equipara a una «movilidad ritmada» (Epstein, 2015, p.39) será esa cualidad seductora que el objetivo cinematográfico, en tanto que máquina pensante, ha sabido extraer de la corriente del tiempo para revelar una cualidad casi espiritual a través del registro tecnológico de lo puramente material:

El maquinismo, que modifica la música al introducir modulaciones privilegiadas; la pintura, al introducir la geometría descriptiva; y todas las artes, toda la vida, al introducir

¹⁶ Término que ya había manejado el cineasta y teórico Louis Delluc, perteneciente al mismo círculo de vanguardia de Epstein, en su estudio *Photogénie* (1920), publicado en el número de julio-agosto de 1920 de la revista *Comœdia Illustrée*. En él, el concepto de Fotogenia se propone como uno de los cuatro elementos constituyentes del cine, junto a la Máscara (veracidad asociada a la interpretación del actor), la Cadencia (ritmo aportado por el montaje externo e interno) y el Escenario (elección de encuadres). En la inflexión que le da Delluc, la Fotogenia tiene que ver con la impresión de veracidad aportada por las imágenes en movimiento, que, según el cineasta, tendrían que ser las únicas portadoras de sentido del verdadero arte cinematográfico: «Digamos que la fotogenia es la ciencia de los planos luminosos para el ojo registrador del cine. Un ser o una cosa están más o menos destinados a recibir la luz y a oponer una reacción interesante a la misma: es entonces cuando se dice que son o no son fotogénicos. Pero el secreto del arte silente es precisamente hacerlos fotogénicos, calificar, desarrollar, medir sus tonos» (Banda y Moure, 2008, p.503) («Disons seulement que la photogénie est la science des plans lumineux pour l'oeil enregistreur du cinéma. un être ou une chose sont plus ou moins destinés à recevoir la lumière, à lui opposer une réaction intéressante: c'est alors qu'on dit qu'ils sont ou ne sont pas photogéniques. Mais le secret de l'art muet consiste justement à les rendre photogéniques, à nuancer, à développer, à mesurer leurs tonalités». Traducción propia). El pensamiento de Delluc sería, décadas más tarde, recogido y reivindicado por el Neorrealismo. Epstein toma posesión del concepto de fotogenia de Delluc para rellenarlo de un nuevo significado: «¿Qué era esa pureza cinematográfica? (...) Se salió del apuro mediante una palabra que Louis Delluc tal vez no inventó pero llevó a la fama. Se admitió que el cine, digno de ese nombre, sería en cierto modo el lugar geométrico de todo lo que era "fotogénico". Salvo que mientras se entendía precisar con esto el carácter estético del problema, este permanecía intacto. (...) La búsqueda de los "cineastas" se chocaba allí con el primero de los grandes problemas del cinematógrafo: la fotogenia.

(...)

Muy pronto, los directores y operadores que se interesaban en su oficio, supieron que la fotogenia dependía, quizá no exclusivamente, pero en general y de manera segura, del movimiento: movimiento sea del objeto filmado, sea de los juegos de luz y de sombra en los cuales resultaba presentado dicho objeto, se incluso del objetivo. La fotogenia aparecía ante todo como función de la movilidad» (Epstein, 2014, p. 23-24).

la velocidad, otra luz, otros cerebros, crean aquí su obra maestra. El disparo de un obturador produce una fotogenia que, antes de él, no existía. Se hablaba de naturaleza vista a través de un temperamento o de un temperamento visto a través de la naturaleza. Ahora hay una lente, un diafragma, una cámara oscura, un sistema óptico. El artista queda limitado a activar un resorte. Y su intención misma se erosiona contra los azares. Armonía de engranajes satélites, este es su temperamento. Y la naturaleza también es otra. Este ojo ve –pensadlo- ondas imperceptibles para nosotros, y el amor de la pantalla contiene aquello que ningún amor hasta ahora había contenido: su dosis exacta de ultravioleta. (Epstein, 2015. p.42-43)

La estatuaria paralizada por el mármol, la pintura maniatada por la tela quedan reducidas a pose cuando quieren captar el movimiento indispensable. Artificios de lectura. No digáis «el obstáculo y el límite hacen el arte», vosotros, cojos que idolatráis vuestra muleta. El cine prueba vuestro error. Todo él es movimiento, sin obligación de estabilidad ni de equilibrio. La fotogenia es, de entre todos los logaritmos sensoriales de la realidad, el de la movilidad. Derivada del tiempo, la fotogenia es aceleración. Opone la circunstancia al estado, la relación a la dimensión. Multiplicación y desmultiplicación. Esta belleza nueva es sinuosa como una sesión de bolsa. Ya no es función de una variable, sino variable ella misma. (Epstein, 2015, p. 105-106).

Las referencias al cine como acto hipnótico se repiten a lo largo de las páginas de *Buenos días, cine*: «El director sugiere, luego convence, después hipnotiza» (Epstein, 2015, p. 111); «Bruscamente, la pantalla despliega un rostro, y el drama, solos los dos, me tutea y se infla hasta intensidades imprevistas. Hipnosis» (Epstein, 2015, p. 103); «Hambre de hipnosis mucho más violenta que el hábito de la lectura porque ésta modifica mucho menos el funcionamiento del sistema nervioso» (Epstein, 2015, p.116). Para Epstein, el cine es «psíquico» (Epstein, 2015, p.43), toda vez que sus imágenes son una idea de una idea, o una idea al cuadrado, porque a lo que capta el sentido humano de la vista se superpone el registro

mecánico, inconsciente, del objetivo; pero también es un arte «místico» (Epstein, 2015, p. 124) por su capacidad para registrar el pensamiento a través de los cuerpos. Dos recursos expresivos serán tomados en especial consideración por el creador que, siete años después de la publicación de este libro, estrenaría su particular adaptación de *La caída de la casa Usher*: el primer plano –indispensable para ahondar en la potencialidad fotogénica del gesto- y el desplazamiento de significados connotativos tanto a los objetos como a los decorados que completan una escena cinematográfica, dos procedimientos que, como se verá, también encuentran su lúcido reflejo en la asimilación literaria del lenguaje cinematográfico que Gómez de la Serna propondrá en *Cinelandia*:

El primer plano es el alma del cine. Puede ser breve, porque la fotogenia es un valor del orden del segundo. Si es largo, no encuentro en él un placer continuo. Hay paroxismos intermitentes que me conmueven como picotazos. Hasta hoy, no he visto fotogenia pura que dure un minuto entero. Hay pues que admitir que es una chispa y una excepción intermitente. Eso impone un despiece mil veces más minucioso que el de las mejores películas, incluso americanas. Picadillo. El rostro que se encamina hacia la risa es de una belleza más bella que la risa. Interrumpirá. Amo la boca que va a hablar y se calla aún, el gesto que oscila entre la derecha y la izquierda, la carrerilla antes del salto y el salto antes de la caída, el devenir, la duda, el resorte tirante, el preludio y, mejor, el piano que se afina antes de la obertura. La fotogenia se conjuga en futuro e imperativo. No admite estado. (Epstein, 2015, p. 104)

En el primer plano cinematográfico, que a los ojos de Epstein «transmuta al hombre» (Epstein, 2015, p.40), el rostro se convierte en un relato, en la propia narración, pero también en un paisaje dinámico sobre el que se activa un potencial campo de metáforas:

La tragedia ahora es anatómica. El escenario del quinto acto es este rincón de mejilla que rasga en seco la sonrisa. La espera del desenlace fibrilar donde convergen mil metros de intriga me satisface más que todo lo otro. Pródromos cutáneos corren bajo la epidermis. Las sombras se desplazan, tiemblan, dudan. Algo se decide. Un viento de emoción subraya la boca con nubes. La orografía del rostro vacila. Sacudidas sísmicas. Arrugas capilares buscan dónde abrirse en falla. Una ola las lleva. Crescendo. Un músculo piafa. El labio está regado de tics como un telón de teatro. Todo es movimiento, desequilibrio, crisis. Disparo de un mecanismo. La boca cede como una dehiscencia de fruta madura. Una comisura rasga lateralmente con bisturí el órgano de la sonrisa. (Epstein, 2015, p.103-104).

En *Cinelandia*, Gómez de la Serna imagina unas «medias fotogénicas» (Gómez de la Serna, 1923, p. 75) que se exhiben en esa feria de la ciudad que es un cruce de Exposición Universal y feria de fenómenos humanos; unas medias «que dominan las fotografías y brillan en su placa como gusanos de luz» (Gómez de la Serna, 1923, p.76), cuya seda «resplandece, chiribitea, pone cosquilleos en aires lejanos, trasciende en ondas cinemáticas» (Gómez de la Serna, 1923, p.76). *Cinelandia*, ciudad cuyos manicomios están llenos de «locos fotogénicos» (Gómez de la Serna, 1923, p.85) es un territorio donde, como afirma Mary/Venus de Plata en el primer capítulo de la novela, la palabra ha sido abolida (Gómez de la Serna, 1923, p.11) y, por tanto, todo valor comunicativo se delega en el gesto que el escritor percibe como un factor tan esencial en la expresión cinematográfica de la era silente que, al imaginar el proceso de producción de las películas en el seno de los grandes estudios, llega a inventarse un oficio a su servicio: el del apuntador de la expresión, que, armado con un espejo de azogue de plata «colgado de la boca» (Gómez de la Serna, 1923, p.43), facilita que las estrellas claven sus gestos a «la manera en que uno se imita a sí mismo mirándose al espejo» (Gómez de la Serna, 1923, p. 43-44). La mirada del autor recorre un variado repertorio de tipos cinematográficos – los hombres malos, los japoneses, los tenebrosos, la aburrida, la falsa ingenua, entre otros– deteniéndose en la espectacularización de los gestos que definen su singularidad. En esos momentos, da la impresión de que la cámara omnisciente que recorre ese Hollywood soñado

se cierra en primer plano sobre el rostro de esos heterogéneos arquetipos, ralentizando la velocidad de filmación para dar relieve al matiz de cada expresión elocuente:

El hombre malo hace girar la muela de su expresión malvada, y todos ven lo bien que está en la pantalla, en ese momento en que frente a la puerta de cristales iluminados él observa a la mujer cuya sangre chupa, cuya palidez acrecienta con su crueldad.

(...)

Los elegantes depravados y ensañados, de mirar embozado y boca juramentadora y vengativa, reciben a veces sueldos fabulosos. Toda la película vive, se vuelve accidentada y emocionante gracias a la maldad de ese rostro impasible y feroz que se deja pasar las lámparas por la cara y que presenta su maldad subrayada por los efectos de luz que provocan las palmatorias invisibles que le iluminan desde abajo. (Gómez de la Serna, 1923, p.27-28)

-Tonto, tonto, ese guiño... Al guiño debe acompañar la caída de la hombrera de la camisa. El guiño no es un gesto, es una promesa de alcoba reservada, con la puerta cerrada, un poco penumbrosa... El ojo que se entorna o se cierra, empuja ya hacia dentro a aquel que recibe el guiño. ¿Comprende? (Gómez de la Serna, 1923, p. 175)

Si el japonés es fino se dedica a su dolor y lo simboliza con gestos en que el director entrevé si maneja el entorne de la expresión que tan dramático resulta en el *cine*.

(...)

Es el hombre que en la noche de las películas pone la calva y pérfida sonrisa que enajena a los espectadores.

(...)

Los japoneses del cine hacen daño a las mujeres con sus miradas entornadas y el vuelo oblicuo de sus cejas, que son los arcos con que disparan sus intenciones ansiosas de hacer presa en el hueco triangulillo que hay en la garganta de las mujeres dormidas. Dotan a las películas de una dimensión más, la dimensión de sus reflexiones, de su manera de ver el dragón, de su perforación en la entraña de las almas. (Gómez de la Serna, 1923, p. 32-34)

Sin duda, el actor japonés en el que estaba pensando Gómez de la Serna era el mismo al que Jean Epstein había dedicado un poema en las páginas de *Buenos días, cine*; un poema que lo elevaba a la condición de auténtico paradigma de la fotogenia: Sessue Hayakawa, primer actor asiático que alcanzó el estrellato en Hollywood tras protagonizar *La marca de fuego* (*The Cheat*, 1915, Cecil B. DeMille), en la piel de un pérfido prestamista oriental que pretendía tomar como propiedad a la desventurada mujer casada que le había pedido ayuda económica. Hayakawa es una de las muchas presencias estelares del mudo a las que las historias hegemónicas del cine decidieron condenar a una invisibilidad que contrasta con la popularidad que habían alcanzado en el cine de las dos primeras décadas del siglo XX. Hay que buscar las raíces de esa desaparición en el problema cultural que el actor encarnaba, auténtico icono sexual para el público femenino encasillado en papeles de villano con alto poder de seducción que, al mismo tiempo, funcionaba como presencia incómoda para amplios sectores de la sociedad progresivamente dominados por el sentimiento anti-asiático que prosperó tras la Primera Guerra Mundial. Hayakawa era, en buena medida, la cristalización de una fobia colectiva —el peligro amarillo— en forma de arquetipo cinematográfico —el oriental

taimado-, pero su explosiva combinación de identidad racial e imagen sexualizada se acabó revelando un factor demasiado desestabilizador para el imaginario colectivo norteamericano. Como señala el perfil que se dedica al autor en la página web Goldsea.com¹⁷, dentro de su archivo dedicado a inventariar a las figuras más relevantes de la comunidad asiático-americana, «los críticos de la época alabaron su estilo interpretativo influenciado por el Zen. Hayakawa intentó introducir el *muga*, o la ausencia de acción, en sus interpretaciones, en claro contraste a las poses estudiadas y los gestos exagerados que entonces eran tan populares».¹⁸ Fue precisamente esa cualidad tan especial, esa estética interpretativa de la sustracción, lo que Epstein detectó en él como una forma fotogénica pura y lo que había llevado a Gómez de la Serna a pensar en esa cuarta dimensión de la interpretación, la dimensión reflexiva:

Semi-gestos

semi-frases

monólogo de un solo gesto

todas las tragedias

en la línea ininterrumpida de sus cejas

pero tan digno

tan dueño de sí mismo

que yendo a matar

su mano meticulosa

en

3

tiempos

¹⁷ <https://goldsea.com/Personalities/Hayakawas/hayakawas.html>

¹⁸ «Critics of the day hailed Hayakawa's Zen-influenced acting style. Hayakawa sought to bring *muga*, or the "absence of doing," to his performances, in direct contrast to the then-popular studied poses and broad gestures». (Traducción propia)

cierra la puerta (Epstein, 2015, p.77)

La capacidad del lenguaje cinematográfico para desplazar connotaciones y nuevos sentidos al mundo objetual también se aborda en las páginas de *Buenos días, cine*, aunque Epstein entraría mucho más en profundidad en el tema en el posterior *La inteligencia de una máquina*. Las conexiones que se pueden establecer entre sus planteamientos y lo que ya venía desarrollando Ramón Gómez de la Serna en su escritura mucho antes de llegar a *Cinelandia* son múltiples. El universo poético y narrativo del escritor madrileño echa sus raíces en una concepción fluida de la realidad donde cada objeto puede remitir a otro y, también, revelar cualidades espirituales, de modo similar a cómo, a los ojos del autor, lo humano se objetifica o se animaliza en un constante circuito de transferencias de sentidos de ida y vuelta. En *Buenos días, cine*, Jean Epstein escribe:

La verdadera tragedia está en suspenso. Amenaza desde todos los rostros. Está en la cortina de la ventana y en el pestillo de la puerta. Cada gota de tinta puede hacerla florecer en la punta de una estilográfica. Se disuelve en un vaso de agua. Toda la habitación se satura de drama en todos los estados. El cigarro humea como una amenaza sobre la boca del cenicero. Polvo de traiciones. La alfombra despliega arabescos venenosos y los brazos del sillón tiemblan. El sufrimiento está ahora en sobrefusión. En espera. Todavía no se ve nada, pero el cristal trágico que creó el bloque del drama ha caído en algún lugar. Su onda avanza. Círculos concéntricos. Pasa de relevo en relevo. Segundos. (Epstein, 2015, p.36)

En ese punto de su texto, Epstein intuye algo que el futuro desarrollo de una Estética del cine acabará articulando en un discurso teórico de afán totalizador. Así, en su *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, publicada en 1985, Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet ven en los objetos que el arte cinematográfico convierte

en iconos significantes –es decir, en la imagen móvil figurativa, por utilizar su mismo modo de expresión- uno de los potenciales factores –junto al uso de imágenes en movimiento como materia prima del cine y la búsqueda de una legitimidad cultural por parte de un medio de expresión recién nacido- que acabaron conduciendo al séptimo arte hacia esas formas hegemónicas narrativas que, en realidad, no tenían que ver con ningún tipo de vocación consustancial al medio:

El cine, medio de registro, ofrece una imagen figurativa en la que, gracias a un determinado número de acuerdos (...), los objetos fotografiados se reconocen. Pero el solo hecho de representar, de mostrar un objeto de tal manera que se reconozca, es un acto de ostentación que implica que se quiere decir alguna cosa a propósito de este objeto. Así, la imagen de un revólver no es el equivalente exclusivo del término «revólver», sino que comporta implícitamente un enunciado del tipo «aquí hay un revólver», «esto es un revólver», que deja traslucir la ostentación y la voluntad de significar el objeto más allá de su simple representación.

Por otra parte, incluso antes de su reproducción, todo objeto transmite a la sociedad en la que se hace reconocible, una cantidad de valores que él representa y «cuenta»: todo objeto es en sí mismo un discurso. Es una muestra social que, por su posición, se convierte en un eje del discurso de ficción, puesto que tiende a recrear a su alrededor (mejor dicho, quien lo mira tiende a recrearlo) el universo social al que pertenece. Toda figuración, toda representación conduce a la narración, aunque sea embrionaria, por el peso del sistema social al que pertenece lo representado, y por su ostentación. Para advertirlo, basta mirar los primeros retratos fotográficos que se convierten de modo instantáneo en pequeños relatos (Aumont, Bergala, Marie y Vernet; 2008, p. 90)

Podría añadirse a las palabras de Aumont, Bergala, Marie y Vernet que esos pequeños relatos asociados a los primeros retratos fotográficos fueron, en primera instancia, el relato o el registro de una desaparición y que en los objetos figurativos que poblarán el imaginario cinematográfico no sólo habrá historias potenciales determinadas por el universo social, sino, también, la constelación de significados que el desarrollo de los diversos géneros cinematográficos irán asociando a determinados objetos –así, el hallazgo de un revólver en un cajón no convierte automáticamente a una película en una muestra de cine negro, pero sí pulsa, aunque sea momentáneamente, la nota del *thriller*, provocando un eco o reacción en el resto del discurso y espoleando una actitud de anticipación en el espectador-. Y no hay que olvidar tampoco la impronta que la subjetividad de los cineastas dejará sobre esos objetos, un movimiento que en la pantalla funciona siguiendo unos procesos de transferencia y resignificación comparables a los que pueden observarse en la literatura de Gómez de la Serna. En *La inteligencia de una máquina*, Jean Epstein se adelanta en tres décadas al teórico Christian Metz a la hora de detectar una equivalencia entre el trabajo del cine y el trabajo del sueño a través del modo en que el universo objetual de las películas se sobrecarga de sentidos:

(...) los procedimientos que emplea el discurso del sueño y que le permiten su sinceridad profunda, encuentran sus análogos en el estilo cinematográfico.

Así, en primer lugar, una suerte de sinécdoque muy frecuente, donde la parte representa el conjunto, donde un detalle, en sí mismo ínfimo y banal, resulta agrandado, repetido, vuelto el centro y el motivo conductor de toda una escena soñada o vista en la pantalla. Será, por ejemplo, una llave o un lazo de cinta de un aparato telefónico, del que el sueño y la pantalla harán un primer plano, cargado de una inmensa fuerza emocional, de toda la significación dramática, que ha sido atribuida a dicho objeto, cuando fue notado por primera vez en el curso de la vida de la vigilia o al comienzo del film.

Además y en consecuencia, en el lenguaje del sueño como en el del cinematógrafo, esas imágenes-palabras sufren una transposición de sentido, una simbolización. Ya no se trata de llave, lazo, teléfono. La llave se traduciría más correctamente por: “¿Tendré el coraje de cometer esa indiscreción necesaria a mi reposo?”; el lazo de cinta, por: “¡Ella sin embargo me amaba!”; el teléfono, por “A esta hora, él debe estar por fin fuera de peligro”. Pero, en realidad, en entera realidad, esos signos son grimorios que resumen todo un universo de impresiones vividas y por vivir, que ninguna expresión verbal alcanzará a traducir fielmente en su integridad. (Epstein, 2015, p. 81)

En su posterior *El cine del diablo*, Epstein siguió ahondando en esa iluminadora línea de discurso:

Existe un estrecho parentesco entre las maneras en las que se forman los valores significativos de un cinegrama y de una imagen onírica. También en el sueño, representaciones cualesquiera reciben un sentido simbólico, muy particular, muy diferente de su sentido común práctico y que constituye una suerte de idealización sentimental. Así, por ejemplo, un estuche de lentes acaba por significar abuela, madre, parientes, familia, desencadenando todo el complejo afectivo –filial, maternal, familiar– atado al recuerdo de una persona. Como la idealización del film, la del sueño no constituye una verdadera abstracción, pues no crea signos tan comunes, tan impersonales como es posible, para el uso de un álgebra universal: no hace más que dilatar, por vía de asociaciones emotivas, la significación de una imagen hasta otra significación apenas menos concreta, pero más vasta, más ricamente definida, pero también personal.

La analogía entre el lenguaje del film y el discurso del sueño no se limita a esta ampliación simbólica y sentimental del sentido de ciertas imágenes. Al igual que el film, el sueño agranda, aísla detalles representativos, los produce en el primer plano de la atención que ocupan por entero. (Epstein, 2014, p.40)

En la cuarta entrega de sus influentes y abrumadoras *Histoire(s) du cinéma* (1989-99), titulada *El control del universo*, el cineasta Jean-Luc Godard se embarca en una apasionada defensa del cine de Alfred Hitchcock poniendo el énfasis en esos objetos «que concentraban el sentido de su poética» y en los que se «condensa la propia mirada del cineasta» (Sánchez, 2013, p.55) y cuya impronta en el recuerdo del espectador acabó siendo mucho más perdurable que las tramas, entre lo policiaco y lo melodramático, en las que figuran como fetiches, pero también como verdaderas esponjas capaces de absorber todo el sentido del conjunto:

Se nos ha olvidado por qué Joan Fontaine se inclina al borde al acantilado y qué es lo que Joel McCrea iba a hacer a Holanda. Se ha olvidado a propósito de qué Montgomery Clift guarda eterno silencio y por qué Janet Leigh se paró en el motel Bates, y por qué Teresa Wright está aún enamorada del tío Charlie. Se ha olvidado de qué Henry Fonda no es completamente culpable y por qué exactamente el gobierno americano contrató a Ingrid Bergman. Pero nos acordamos de un bolso, pero nos acordamos de un autocar en el desierto. Pero nos acordamos de un vaso de leche, de las aspas de un molino, de un cepillo. Pero nos acordamos de una hilera de botellas, de un par de gafas, de una partitura de música, de un manojo de llaves. Porque a través de ellos y con ellos, Alfred Hitchcock triunfó allí donde fracasaron Alejandro, Julio César, Hitler y Napoleón: tomar el control del universo. Puede que diez mil personas no hayan olvidado la manzana de Cezanne, pero son mil millones de espectadores los que se acordarán del mechero de *Extraños en un tren*. Y si Hitchcock ha sido el único poeta maldito que ha tenido éxito es porque ha sido el más grande creador de formas del

siglo XX y porque son las formas las que dicen qué hay finalmente en el fondo de las cosas. Ahora bien, qué es el arte sino aquello por lo que las formas devienen estilo. Y qué es el estilo, sino el hombre. Una rubia sin sujetador seguida por un detective con miedo al vacío serán quienes aportarán la prueba de que todo eso es el cine. Dicho de otra manera, la infancia del arte.

El famoso torreón de Velázquez que, atestado de hallazgos extravagantes, Ramón Gómez de la Serna convirtió en su templo privado, así como las paredes y biombos tapizados de imágenes de su posterior residencia bonaerense permiten formarse una cierta idea de la relación fetichista del escritor con esos objetos que le rodeaban, siempre envueltos en la propia reinterpretación subjetiva que de ellos había hecho. La muñeca de cera añadía otra peculiar inflexión morbosa a ese impulso fetichista y las paredes y biombos tapizados de imágenes disparejas del piso de Buenos Aires podrían ser una buena prueba de que el autor llegó a interiorizar a su manera, y para la decoración del espacio personal –y pruebas hay de ello en el capítulo LXXXV de *Automoribundia*–, los principios del montaje dialéctico del cine soviético. El cine no parece condicionar previamente esa relación de Gómez de la Serna con el objeto, una relación que se forma previamente y que está enraizada en los años de infancia y formación, pero lo que sí resulta evidente es que esa condición de la mirada del autor sobre el mundo material podría haberle capacitado para esa potencial carrera cinematográfica que se acabó frustrando y que el propio escritor acabó desdeñando, sin que por ello dejaran de percibirse en sus palabras el dolor por una vida posible que no había podido cristalizar. Y es por esa mirada que el encuentro entre la pluma de Gómez de la Serna y el imaginario del cine desencadena tantos hallazgos en las páginas de *Cinelandia*. En *Automoribundia*, Gómez de la Serna colocaría su relación con los objetos en el mismo centro de su concepción del humorismo:

Mi humorismo es un humorismo que descansa sobre las cosas o que convierte a las personas en cosas, humorismo en que me he refugiado al ver que los seres son máquinas de ambición y traición y las cosas son lo único bueno de la vida, siempre

verdaderas santidades, dependiendo quizá de eso el que cuando un santo es escultorizado, es decir convertido en cosa de piedra, se santidad se hace convincente. (Gómez de la Serna, 2008, p. 658)

En el capítulo XXXII de *Automoribundia*, Ramón Gómez de la Serna lleva al paroxismo su celebración del mundo de los objetos al detallar todos los que transformaban el espacio de su despacho en un territorio mágico y subjetivo, levantado a partir de la yuxtaposición azarosa de piezas encontradas en El Rastro, compradas en sus viajes a París, regalos de amigos y otros hallazgos, todos ellos poseedores de alma propia y generadores de discurso y mensaje. El techo de la estancia estaba atestado de formas esféricas que parecían reproducir una lectura poética del universo y transfiguraban el espacio colocándolo en una suerte de limbo ajeno al tiempo histórico y a la rutina cotidiana de la productiva vida del prolífico escritor y periodista; transformándolo, en definitiva, en un espacio espiritual:

En estas bolas está nuestra asegurada ascensión al cielo, y ya estamos descansando en lo alto sin dejar de estar en lo bajo.

(...)

Las verdes significan el sombrío porvenir de la esperanza. Las azules tienen mares de naufragio suspenso. Las moradas chorrean melancolía. Las plateadas tienen el color mercurial del frío y son como grandes lágrimas de Dios. (Gómez de la Serna, 2008, p. 259)

Gran museo de lo arbitrario, el despacho de Ramón Gómez de la Serna, que en la actualidad ha sido recreado en la segunda planta del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en su sede de Conde Duque, tenía mucho de instalación artística autónoma, plasmación de

una vertiente creativa más en la tentacular figura de un escritor que también supo construirse a sí mismo como personaje y figura pública, aspectos que desarrollaría a conciencia a través de sus conferencias espectaculares y performáticas. Ese repertorio de objetos diversos, unidos por el contraste, distinguidos algunos de ellos por su capacidad para desconcertar al visitante e incluso jugar con sus sentidos -«el libro maravilloso, del que voy enseñando estampas que cantan, mugen, ladran, o dicen: “¡Papá! ¡Mamá!”, según el registro de que se tire» (Gómez de la Serna, 2008, p. 255)- funcionaba al mismo tiempo como obra en perpetuo proceso de construcción y como arsenal inagotable de imágenes e iluminaciones para su posterior destilación literaria en la obra escrita del autor:

Bargueños, velones, cornucopias, Vírgenes de la Soledad, Cristos, espadas, peces espadas, alfanjes, pistolas.

(...)

Tendría que hacer un libro para describir por qué me rodeé de esas cosas de carácter que fui encontrando en los rincones pintorescos del mundo; ese reloj segoviano, en que ella y él se miran eternamente moviendo los ojos según el ritmo del péndulo; esa muñeca que va al colegio con paso diminuto y pizpireto; ese diablillo de Descartes, que sale a mi mando; mis prodigiosas mariposas de la Indochina; esa veleta encerrada en su globo de cristal y que mueve la luz y que es la cosa más llena de compañerismo personal, etc. (Gómez de la Serna, 2008, p. 254-55)

El Hollywood imaginado por Ramón Gómez de la Serna en *Cinelandia* parece un universo tan efervescente y bullicioso en lo que respecta a su universo objetual que, en ocasiones, el lector se siente tentado a evocar las formas de esos cortos de animación de los

hermanos Fleischer que representaban un universo elástico y flexible bajo la inspiración de las sonoridades del jazz. En las animaciones de Max y Dave Fleischer incluso los edificios bailaban, cimbreadose con la misma sinuosidad que su repertorio de personajes animales y humanos. Contemplando la Meca del Cine como el imperio del artificio, Gómez de la Serna traza una imagen de *Cinelandia* en la que no hay objeto, ni espacio neutro: una ciudad cuyos hoteles tienen «arquitectura de muebles clasificadores» (Gómez de la Serna, 1923, p.7) y donde los guantes que contemplan las mujeres en los escaparates «son como absoluciones» ((Gómez de la Serna, 1923, p.114) y los coches que conducen las estrellas tienen «tipo de un gran cuarto de baño especial y automovilístico» (Gómez de la Serna, 1923, p.21). Todo objeto y todo espacio se convierte en una emanación de significado simbólico y, por debajo del impulso dionisiaco de proponer constantes condensaciones y trampantojos, de extraer un sentido alegórico a lo material, Gómez de la Serna dibuja un universo complejo sustentado en la contradicción, porque su Cinelandia es el territorio de la luz cegadora y omnipresente, del artificio de la era eléctrica y de la sobresaturación de imágenes, pero en él palpita constantemente el sustrato de lo primitivo y lo pagano:

Las palmeras de comedor lucían refrescantes e intactas como un plato de verdura que nunca es deglutido y aliñado, que se salva como el favorito en la antropofagia del comedor. (Gómez de la Serna, 1923, p.181)

La mirada de Gómez de la Serna funciona, así, como perfecta aliada de la capacidad de transubstanciación de lo real que Jean Epstein atribuía al nuevo arte cinematográfico. Publicado en 1946, *La inteligencia de una máquina* es un libro muy distinto de *Buenos días, cine*. Frente a la exaltación celebratoria de ese volumen de juventud donde los juegos tipográficos, la ficción y los poemas convivían con el ensayo, *La inteligencia de una máquina* se ajusta en todo momento al registro ensayístico bajo el imperativo de cumplir el proyecto apuntado ya en las páginas de *Buenos días, cine* -«la filosofía del cine está toda por hacer» (Epstein, 2015, p. 41)-. En su reivindicación del dispositivo cinematográfico como ente dotado

de una inteligencia propia, capaz, entre otras cosas, de proponer la síntesis entre lo continuo y lo discontinuo a través de su flujo de imágenes estáticas que crea una ilusión de movimiento, de sugerir la vida de lo inanimado y la muerte marmórea de lo vivo a través del uso de la imagen acelerada o del ralentí y de desafiar la irreversibilidad del tiempo mediante su capacidad de proyectar la película en orden inverso, Epstein acaba flirteando con algunos planteamientos conceptuales de la física cuántica. Por eso, resulta tan interesante comprobar cómo en un desarrollo reflexivo sustentado por un palpable conocimiento científico y regido por una transparente vocación racional se manifiestan más de una vez conceptos que activan el campo semántico de lo espectral y de lo mágico. Bajo la mirada de este Epstein maduro, el cine no es sólo un instrumento para invocar –o contener- fantasmas, sino que es él mismo un fantasma (liberado por una máquina):

En el exterior del sujeto que mira, no hay movimiento, ni flujo, ni vida en los mosaicos de luz y sombra que la pantalla presenta siempre fijos. Por dentro, hay una impresión que, como todos los demás datos de los sentidos, es una interpretación del objeto, es decir, una ilusión, un fantasma. (Epstein, 2015, p. 14)

Un mecanismo se revela, en este caso, dotado de una subjetividad propia, puesto que representa las cosas, no como estas son percibidas por las miradas humanas, sino solamente como las ve, él mismo, según su estructura particular, que le constituye una personalidad. Y la discontinuidad de las imágenes fijas (fijas al menos durante el tiempo de su proyección, en los intervalos de su desplazamiento por sacudidas), discontinuidad que sirve de fundamento real a lo continuo humanamente imaginario del conjunto del film proyectado, revela no ser, a su vez, más que un fantasma, concebido este, pensado por una máquina. (Epstein, 2015, p. 17)

El cinematógrafo nos indica que lo continuo y lo discontinuo, el reposo y el movimiento. lejos de ser dos modos de realidad incompatibles, son dos modos de irrealidad fácilmente intercambiables, dos de esos “fantasmas del espíritu”, cuyo conocimiento Francis Bacon hubiera deseado purgar, con el riesgo de no dejar nada en absoluto. En todas partes, lo continuo sensible y lo continuo matemático, fantasmas de la inteligencia humana, pueden sustituir o ser sustituidos por lo discontinuo interceptado por las máquinas, fantasma de la inteligencia mecánica. (Epstein, 2015, p. 20)

En un párrafo que reafirma esa condición de hechicero tecnológico que se ha apuntado en páginas anteriores para colocar a Epstein en esa zona de indeterminación entre lo racional y lo mágico que caracterizó a algunos de los pioneros del cine, el autor sugiere que el cine alcanza y cumple lo que en su día pensaron la alquimia y la kábala:

La kábala, la alquimia, que resumen una insondable tradición, postulaban y pretendían demostrar más o menos la unidad sustancial y la unidad funcional del universo. El microcosmos y el macrocosmos debían poseer la misma naturaleza de fondo y obedecer, uno y el otro, a una misma ley. De una forma general, el desarrollo actual de las ciencias está en camino de confirmar esta prodigiosa intuición. El cinematógrafo aporta, también él, una verificación experimental de esto. Señala que la sustancia de todo lo real sensible, más allá de que no se consigue concebir lo que es, se comporta en todas partes y siempre como si, en efecto, fuera siempre y en todas partes idéntica a sí misma. El cinematógrafo muestra también que esta única desconocida se encuentra regida, en todas sus diferenciaciones, por una ley primera: el atributo es función de tiempo, las variaciones de cualidad siguen a las variaciones de cantidad de tiempo o, para decir mejor, de espacio-tiempo, puesto que de hecho el tiempo es inseparable del espacio que orienta. (Epstein, 2015, p. 96)

De la referencia directa a la kábala y a la alquimia, Epstein pasó a vertebrar todo el discurso de su posterior *El cine del diablo* a partir de la dialéctica entre lo divino y lo diabólico, desarrollando un símil que parece anticipar el desbordamiento imaginativo de una novela dotada de una voluntad tan totalizadora como la ya mencionada *Parpadeo* de Theodore Roszak. Epstein asocia la idea de Dios a la tradición, a todo lo que es permanente, y la idea del Diablo a todo lo que es dinámico e inestable, a aquello que no se orienta hacia la estabilidad, sino al cambio incesante, al porvenir:

El espacio, el tiempo, la causalidad que se tenían por entidades reveladas por Dios e inmutables como él, por categorías preconcebidas e infrangibles del ser universal, el cinematógrafo los hace aparecer visiblemente como conceptos de origen sensorial y de naturaleza experimental, como sistemas de datos relativos y variables a voluntad. El bigotito de Carlitos¹⁹ y la risa de Fernandel deben dejar de engañar. Bajo esas máscaras, se descubre la expresión de una anarquía de fondo, la amenaza de una conmoción que fisura ya los cimientos más profundos, los más antiguos de toda ideología. A través de las proezas y las habladurías de los héroes de la pantalla, se adivina, como dibujada en filigrana, la verdadera fuerza, el coraje real del cinematógrafo entrando en esta elevada guerra, lanzándose en esa gran aventura del espíritu, que, desde la revuelta de los ángeles, conduce el primero de los aventureros. (Epstein, 2014, p.52-53)

Una de las más violentas impugnaciones del orden racional –divino- que formulará el cine tendrá que ver, según Epstein, con la reversibilidad del tiempo, con la propuesta de una temporalidad distinta a la temporalidad unidireccional que rige la historia humana. En los últimos años, los nuevos programas informáticos para la edición digital de imágenes han permitido romper con la causalidad estructural y la continuidad narrativa del montaje clásico, esbozando la posibilidad de una narración fluctuante y líquida más cercana a los

¹⁹ El Carlitos mencionado en la cita no es otro que Charlot, personaje creado por Charles Chaplin, conocido bajo ese nombre en Brasil y Argentina.

planteamientos del lenguaje poético o filosófico que a las convenciones del relato clásico. Películas como *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*; 2011, Terrence Malick), *To the Wonder* (2012, Terrence Malick) o *Upstream Color* (2013, Shane Carruth) podrían ejemplificar esa tendencia propiciadora de un constante entrecruzamiento de tiempos y niveles del discurso, pero no hay que olvidar que ya los hermanos Lumière, a la hora de presentar su invención, ya hicieron acompañar en sus sesiones la proyección de *Démolition d'un mur* (1897, Louis Lumière) –en la que unos obreros echaban abajo el muro de una casa en demolición- de su contrapunto *Démolition d'un mur (à l'envers)* (1897, Louis Lumière), donde la proyección a la inversa de las mismas imágenes creaba la ilusión de una construcción surgida del caos:

Junto a la primera posibilidad de ver el mundo vivir más rápido o más lentamente, el cinematógrafo aporta la primera visión de un universo que puede moverse a contracorriente. Extraño espectáculo del que, hasta aquí, el hombre no había tenido ninguna idea, ninguna sospecha, sino como una fantasmagoría apenas imaginable. Misteriosa, loca quimera, monstruo que se estimaba inviable, pero que la pantalla presenta como otra realidad sensible. Revelación revolucionaria, cuya importancia parece que pocos espectadores hayan reconocido aún. De buena gana se cree que sólo merece la risa que suscita en primer lugar.

Por otra parte, esa risa suena de una forma particular: no significa la alegría de corazón sino la desbandada del espíritu. Esa risa traduce una reacción de defensa –provocada por el asombro, por una secreta inquietud- contra el alcance subversivo de imágenes que oponen una tan flagrante contradicción a la rutina, tantas veces milenaria, de nuestra figura del universo. Un estado mental posee también su fuerza de inercia. Esta fuerza comanda la risa que disipa la alarma, desvía de la búsqueda, evita el cambio de opinión, sugiere que el anti-universo, aparecido en la pantalla, es sólo el vano producto de un artificio, desprovisto de toda significación real. (Epstein, 2014, p.69)

Detrás de la otra adaptación cinematográfica de *La caída de la casa Usher* estrenada en 1928 también había una reflexión rigurosa sobre los fundamentos del lenguaje cinematográfico, así como una propuesta radical para desestabilizar el modelo hegemónico instituido por el sistema de estudios. James Sibley Watson, que codirigió la película junto a su ex compañero de estudios en Harvard Melville Folsom Webber, nació en el seno de una familia adinerada, heredera de la fortuna de la compañía telegráfica Western Union, que había cofundado el abuelo de la familia. Antes de tantear las posibilidades de un cine amateur realizado al margen del Hollywood, Watson había adquirido la revista *The Dial*, fundada en 1840 por Ralph Waldo Emerson, y, desde la condición de nuevo propietario de la cabecera, amparó e impulsó la labor de algunos nombres clave de la moderna poesía norteamericana como e. e. cummings o William Carlos Williams. Médico de formación, Watson se estrenó como cineasta amateur con la cinta etnográfica *Nass River Indians* (1928), que precedería a su colaboración con Melville Folsom Webber en *The Fall of the House of Usher*, un trabajo, que lejos de pretenderse como adaptación fiel al relato de Poe, se planteó más bien «invocar en su público las impresiones estéticas y los estados de ánimo que la historia crea en sus lectores», según señalaría el editor de la revista *Movie Makers. Magazine of the Amateur Cinema League, Inc.* en su número de enero de 1929, acompañando a un artículo del propio Watson sobre la realización de la película. *The Fall of the House of Usher* se abre con un juego de sobreimpresiones que cruza sobre la pantalla fragmentos impresos de una edición del relato de Poe, imagen que da paso a un fantasmagórico plano general que muestra al visitante acercándose a caballo hacia la mansión de los Usher, envuelta en nieblas. La influencia de *El gabinete del doctor Caligari* en la concepción estética de los decorados resulta evidente, así como la impronta expresionista tanto de la gestualidad de los actores como de ese recurso —ya explotado en la película de Wiene— de simular golpes de efecto sonoros a través de la sobreimpresión de fracturados rótulos sobre la imagen: en este caso BEAT (latido), CRACK (rotura), RIPPED (rasgado), HAZE (confusión), HOWL (alarido) van formándose y disgregándose sobre la pantalla, mientras Madeline Usher escapa de su tumba, asciende las escaleras de la cripta y se dirige al encuentro de su hermano. No obstante, Melville Folsom Webber, responsable de la construcción de decorados, mencionaba otro referente estético: el de los frescos medievales, clave de una acusada estilización que encarnaba la meditada

estrategia de los autores para huir de las claves de representación realista del estilo clásico hollywoodiense. Su adaptación de Poe celebraba la síntesis y la bidimensionalidad espacial, al tiempo que saturaba la pantalla de sobreimpresiones –las omnipresentes escaleras, unos ataúdes insistentes y levitantes- en una progresión que estallaba en intrincadas composiciones caleidoscópicas. En los primeros minutos de la película, la pareja de cineastas fijaba un recurso expresivo casi visionario: ante la contemplación de las escaleras de la mansión Usher, se rasgaba el celuloide para mostrar la primera imagen de Madeline Usher sentada en una de las estancias del lugar. Ingmar Bergman recurriría a una solución visual parecida casi cuatro décadas más tarde, en el célebre punto de cesura de *Persona* (1966), que convierte en forma la súbita asunción de los propios límites expresivos de la imagen en movimiento, testigo que, en el contexto del cine contemporáneo, acabarían recogiendo cineastas como David Fincher en *El club de la lucha* (*Fight Club*, 1999), David Lynch en *Mulholland Drive* (*Mulholland Dr.*, 2001) o Pedro Almodóvar en *La mala educación* (2004), en cuyos respectivos relatos se alcanza, a través de diversas soluciones estilísticas, un punto de crisis en el que la imagen ya no es suficiente.

En su artículo *The Amateur Takes Leadership*, publicado en el número de enero de 1929 de la revista *Movie Makers. Magazine of the Amateur Cinema League, Inc.*, James Sibley Watson desvela su particular concepción del cine amateur canalizando algunas ideas cercanas a la concepción de Epstein de privilegiar otros valores expresivos por encima de la tiranía del relato. Watson argumenta la necesidad del cineasta amateur de obtener el absoluto control de su obra y propone una vía para alcanzar ese propósito a través del rechazo de las formas hegemónicas de la expresión cinematográfica instituidas por la industria. La toma de postura estética tiene, por supuesto, su necesario reflejo económico: si una producción convencional de Hollywood exigía en la época una inversión media de 100.000 dólares, que implicaban la necesidad de un retorno en taquilla, Watson ve en la posibilidad de un presupuesto modesto y precario una garantía de libertad que liberaría al cineasta de la necesidad de comprometer su identidad artística para obtener una rentabilidad que ese nuevo contexto haría ya innecesaria. Según afirma Watson:

Quince años de feliz experiencia han proporcionado a los productores una serie de ideas fijas sobre este tema (la rentabilidad), siendo las dos más costosas (a) que las estrellas son indispensables, y (b) que las estrellas deben interpretar una historia en lo que podríamos llamar un entorno realista (Watson, 1929, p.847)

Dos fotografías de uno de los decorados principales de *The Fall of the House of Usher* aparecen en la parte inferior de la segunda página del artículo: la primera imagen muestra el decorado sin ningún tipo de manipulación fotográfica con sus escaleras expresionistas marcadas por el grado de distorsión utilizado por Melville Folsom Webber; en la segunda, varias exposiciones del mismo decorado se superponen, creando un complejo entrecruzamiento de líneas. En el pie de foto se lee: «El decorado, simple al borde de la crudeza, es envuelto de Misticismo Atmosférico mediante el uso de prismas»²⁰ (Watson, 1929, p.847). Para Watson el gran lastre del cine es esa exigencia de realismo que se ha impuesto como modelo dominante y que él considera un esfuerzo estéril que encarece la producción, sustituye los placeres que puede proporcionar el cine por una mecánica superficial basada en el reconocimiento inmediato de paisajes y entornos por parte del espectador y, sobre todo, ata de pies y manos las posibilidades de todo creador que quiera experimentar con el medio al margen de la industria. En su texto el cineasta, que confiesa haber tenido tiempo de desarrollar estas ideas a lo largo de los dos años invertidos en la producción de *The Fall of the House of Usher*, se muestra consciente de las teorías en torno al contrapunto orquestal desarrolladas por los cineastas soviéticos ante la llegada del cine sonoro e intuye un amplio horizonte de posibilidades en un uso del sonido que no se limite a ser ilustrativo y redundante, sino que pueda ir «contra la acción así como a favor de ella»²¹ (Watson, 1929, p.848). La forma final de su adaptación de Poe no respondió a un plan preconcebido, sino a la búsqueda de soluciones en plena ejecución de ese trabajo:

²⁰ «The Setting, Simple to the Verge of Crudity, Is Investured with Atmospheric Mysticism by the Use of Prisms» (Traducción propia)

²¹ «against the action as well as with it» (Traducción propia)

Hicimos nuestro trabajo principalmente en un establo vacío utilizando solo doce kilovatios de corriente continua para iluminación. Al principio, esperábamos afrontar la película de manera totalmente ortodoxa, utilizando telones pintados, pero de inmediato tuvimos tantos problemas que hubo que recurrir a la trauquería. Después de los primeros seis meses, nuestro lema se convirtió en "cientos (varios) para la película y ni un centavo para los decorados y ambientación".

Gastamos película en grandes cantidades, porque la única forma de ver cómo se vería una escena compuesta era rodarla. Muy pocas de las setenta escenas en nuestra película de 1.200 pies se han rodado menos de tres veces. Los desafortunados actores tuvieron que hacer casi toda su actuación cronometrada al segundo. Inevitablemente, cometieron errores, al igual que el grupo de personas que operaban la cámara, el obturador, las máscaras, el camión y los mecanismos ópticos. Cuando cualquier componente de una escena compuesta salía mal, toda la escena tenía que hacerse de nuevo.²² (Watson, 1929, p.847)

De nuevo sería necesario referirse aquí a la capacidad visionaria de Ramón Gómez de la Serna, que, en el capítulo XXV de *Cinelandia*, titulado *Películas de ensayo*, fija su mirada sobre esos modelos de expresión cinematográfica que intentan apartarse de las formas dominantes, pero los imagina plenamente integrados en calidad de subdivisión específica de la maquinaria de Hollywood, como si se abriese paso en su imaginación la visión profética de que, en la década de los 90 del siglo XX, la mayoría de estudios de Hollywood diversificarían su producción habilitando ramas específicas dedicadas a lo que entonces se dio en llamar *indie films* (término que, en ese contexto, encarnaba toda una paradoja)²³. Las *películas de ensayo* a

²² «We did our work mainly on an empty stable using only twelve kilowatts of direct current for lighting. At first we hoped to take the picture in a perfectly straight manner, using painted scenery, but we immediately ran into so much trouble that trick work had to be resorted to. After the first six months our motto became "hundreds (several) for film, and no one cent for settings". Film was used up in large quantities because the only way to find out how a composite scene would look was to take it. Very few of the seventy scenes in our 1.200 foot film have been taken less than three times. The unfortunate actors had to do nearly all their acting on a count of seconds. Inevitably, they make mistakes and so did the group of people operating the camera, shutter, masks, truck and optical mechanisms. When any component of a composite scene when wrong the whole scene had to be done over». (Traducción propia)

²³ ¿De quién eran independientes los *indie films* amparados por las *majors*? Desde luego, no lo eran del sistema de producción, del que formaban parte como producto diferenciado por su régimen

las que se refiere Gómez de la Serna no equivaldrían exactamente a los *indie films* de los 90, pero la formulación del concepto no deja de ser meritoria en un momento en el que el cine experimental y de vanguardia europeo estaba dando sus primeros pasos, pero prácticamente no existía en el panorama norteamericano, si se exceptúan casos aislados como los de las dos primeras películas de Dudley Murphy²⁴, futuro codirector junto al pintor Fernand Léger de *Ballet mécanique* (1924), o un trabajo como *Manhatta* (1921), co-dirigido por el pintor Charles Sheeler y el fotógrafo Paul Strand, que, a través de imágenes que privilegiaban la composición del plano y el movimiento dentro del mismo por encima de los movimientos de cámara, componía un hermoso poema visual en torno a una jornada en la ciudad que acabaría siendo influencia determinante para el posterior subgénero de la sinfonía urbana que tendría sus grandes títulos en *Rien que les heures* (1926) de Alberto Cavalcanti, *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin - Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) de Walter Ruttmann y *El hombre de la cámara* (*Chelovek s Kino-apparatom*, 1929) de Dziga Vertov. Gómez de la Serna imagina esas *películas de ensayo* como experimentaciones desarrolladas en un mundo aparte, un islote expresivo que ocupa su propia parcela de independencia y refinamiento creativos dentro del sistema de producción de Cinelandia, desde donde tantea las más radicales transgresiones de lenguaje, como puede ser la de apoyar toda su singularidad en el uso de la palabra, una palabra que no podrá ser escuchada en el ámbito del cine mudo:

Los actores que tienen sed de creación concurren a esa cristalera sencilla y allí se inventan las películas sorprendentes, en las que a veces solo son protagonistas absolutos de la película dos ojos que se mueven en obscuridades cuajadas de cosas.

Entre los ensayos que se han hecho en ese estudio, que es como la estufa pequeña en que se cultivan las especies más excepcionales, está la película poética.

presupuestario y orientado a un determinado sector del público, poco afín a la oferta de las grandes superproducciones.

²⁴ *Soul of the Cypress* (1921), sobre el amor más allá de la muerte entre un músico y una ninfa con el mito de Orfeo como sustrato, y *Danse Macabre* (1922), fantasía coreográfica a partir de la partitura de Camille Saint-Saëns en torno a una pareja de amantes asediada por la Muerte sobre el telón de fondo de la Peste Negra.

Toda la película ha estado regida por el verso, un verso que no se proyecta ni se transcribe en la pantalla, pero que da el ritmo inimitable de la creación cinematográfica.

«¿Qué tiene de encantador esta película?», se preguntan los espectadores selectos que asisten a un estreno, y es que de su silencio brota la expresión que les dio el recitado a que se dedican con susurrante voz los actores y actrices. ¡Qué de cosas aparecen en las películas de ensayo! (Gómez de la Serna, 1923, p.143)

El autor también trae a colación otros rasgos estilísticos que el posterior cine de vanguardia europeo de los años 20 tomará como ejes de su desarrollo de un nuevo lenguaje: la fetichización y elocuencia del objeto, la yuxtaposición de elementos heterogéneos, el rechazo a la lógica y la causalidad narrativa y el desvelamiento del propio dispositivo cinematográfico:

Tienen los objetos en esas películas algo de objetos aportados por los médiums llamados de aporte.

Los relojes, por ejemplo, tienen una vida que juega en las leyendas de las películas. Así resultó inolvidable aquel reloj sobre la chimenea en cuya tarjeta luminosa salían escritas estas palabras que no se sabe por qué se volvían conmovedoras en el juego con el reloj: «Aprende a apoyarte sobre este reloj que marca nuestra vida, para que después sepas tener todo el dolor que merezco».

Cierta incongruencia unida entre sí por tubos invisibles domina esas películas de ensayo. Las cosas más desunidas adquieren una pasión correspondiente en medio de las películas.

Se ve la de resortes secretos que tiene el cinematógrafo. (Gómez de la Serna, 1923, p.144)

Gómez de la Serna también propone un destino espectral para la película artística, destino que, cinco años después de la publicación de la novela, supieron cumplir las adaptaciones de *La caída de la casa Usher* dirigidas, respectivamente, por el francés Jean Epstein y los norteamericanos James Sibley Watson y Melville Folsom Webber:

En esa cámara de cristales en que se explora el porvenir, se ha llegado ya al cinematógrafo de las almas, al cinematógrafo en que una cinta de celuloide sensibilísimo recoge la vida de los seres ectoplásmicos. Evocados por las mesas parlantes los seres desvanecidos son lanzados a escena, y los filmadores recogen sus aspavientos y sus tertulias inolvidables.

¡Cuántas Francescas Bertini del otro mundo mimando admirablemente los sentimientos de las arpas de sus espíritus! ¡Narices finas en expresiones de llanto!

Esas películas resurrectoras en que las actrices son las succulentas elegíacas de los senos breves y nerviosos, impondrán una revolución en el cine cuando se logre encontrar la manera de sonsacar a la obscuridad ciertos secretos en que la película se vela, como si una luz demasiado potente hubiera entrado por el ojo de aguja de la máquina. (Gómez de la Serna, 1923, p.144-145)

El empeño de hacer visible lo invisible llevaría a James Sibley Watson a experimentar con la posibilidad de armonizar la tecnología cinematográfica con la de los rayos X. El resultado sería la serie de películas cinefluorográficas –más de 10.000- que realizó entre mediados de los años 40 y 60 en el seno del equipo de radiología del hospital de Rochester, de cuyo equipo médico formaba parte. Archivados siete de estos trabajos en el George Eastman Museum de la misma localidad, los experimentos cinefluorográficos de Watson sólo han visto la luz pública integrados –y parcialmente manipulados- en el seno de dos obras de la cineasta norteamericana Barbara Hammer: *Sanctus* (1990) y *Dr. Watson's X-Rays* (1991). Las filmaciones muestran a hombres y mujeres realizando actividades sencillas –afeitarse, pintarse los labios, beber un vaso de agua- conformando una suerte de Danza Macabra filtrada por lo

cotidiano que trascendía el carácter puramente divulgativo de la primera película radiográfica presentada por el doctor escocés John MacIntyre ante la London Royal Society en 1897, en la que se mostraban imágenes de la flexión de una rodilla, del funcionamiento del corazón y del aparato digestivo. En una entrada fechada en el 20 de septiembre de 2012 dentro de su blog personal, Miriam Posner, profesora de estudios de la información y humanidades digitales de la universidad de California, detallaba su toma de contacto con las películas cinefluorográficas de Watson archivadas en el George Eastman Museum planteando una posible relación entre esos trabajos y las simultáneas adaptaciones del relato de Poe por parte del cineasta y de Jean Epstein en 1928:

Es muy difícil ver las películas de rayos X de Watson, en gran parte, me imagino, porque no hay mucha gente interesada en ellas. La Eastman House tiene siete, que pude ver en una superficie plana. Las películas disponibles son bastante cortas: de veinte segundos a un minuto y medio. Son pequeñas películas fantasmales; todo es serpentino (espina dorsal, intestinos, incluso, en una de las películas, una serpiente real) y palpita de una manera claramente animal.

Pensé en Jean Epstein, cuya versión de *La caída de la casa Usher* fue estrenada el mismo año que la de Watson. *La caída* de Epstein, también, palpita con extraña energía. Todo es fecundo, gotea y es insalubre. En un momento, vemos dos ranas copulando. Epstein se detiene en los primeros planos de las caras, un testimonio de su teoría de la fotogenia, que sostenía que la cámara podía revelar cosas invisibles a simple vista, particularmente las cualidades que se escondían debajo de la superficie. Epstein creía que un primer plano del rostro humano podía mostrar verdades que, de otra manera, se ocultaban debajo de la piel, quizás revelando los movimientos de músculos diminutos, tal vez a través de un proceso completamente místico.

¿Podría haber alguna conexión entre la fotogenia de Epstein y la cinefluorografía de Watson? No estoy segura. Quizás son dos enfoques diferentes para llegar a la verdad de nuestros cuerpos. Quizás signifique algo que tanto Epstein como Watson fueran

formados como médicos. Quizás signifique algo que ambos se sintieran atraídos por *La caída de la casa Usher*.²⁵ (Posner, 2012)

En una entrevista a Barbara Hammer publicada en la página web del Museum of the Moving Image de Nueva York, la cineasta es interrogada acerca de la dimensión ética de los experimentos cinefluorográficos de Watson y su ambigua respuesta podría espolear la imaginación conspiranoica de quien quiera ver en estos hechiceros tecnológicos de los primeros tiempos del cine unas figuras tan problemáticas como los demiurgos mágico-científicos que imaginó el cine expresionista alemán:

Parece que gran parte de la ciencia avanza a través de la desaparición de animales, incluidos seres humanos, en experimentos. Poco se sabía en ese momento sobre los efectos nocivos de los rayos X, al menos en términos de la cantidad de radiación a la que estaba expuesto el sujeto. Los médicos inventaron una cámara cuyo obturador estaba cerrado cuando la película avanzaba para que no se usaran rayos X adicionales. Construyeron una puerta de metal con una pequeña ventana de vidrio pensando que estarían protegidos, pero tres de los cuatro médicos murieron de cáncer (no sé qué fue del ucraniano que participaba en la película). A pesar de que los rayos X viajan en línea recta, es posible que haya habido algún rebote de los rayos de las

²⁵ «It's very hard to see Watson's X-ray films, largely, I imagine, because not too many people are interested in them. The Eastman House has seven, which I got to see on a flatbed. The available films are quite short: 20 seconds to one-and-a-half minutes. They're ghostly little films; everything is serpentine (spine, intestines — even, in one film, a real snake) and pulsates in a distinctly animal way. I thought of Jean Epstein, whose better-known version of *The Fall of the House of Usher* was released the same year as Watson's own. Epstein's *Fall*, too, pulses with weird energy. Everything is fecund, dripping, and unwholesome; at one point, we see two frogs copulating. Epstein lingers on close-ups of faces, a testament to his theory of photogenie, which held that the camera could reveal things invisible to the naked eye, particularly qualities that hid beneath the surface. Epstein believed that a close-up of the human face could show truths that otherwise lurked underneath the skin, perhaps by revealing the movements of tiny muscles, perhaps through a process altogether more mystical. Could there be some connection between Epstein's photogenie and Watson's cinefluorography? I'm not sure. Perhaps they're two different approaches to getting at the truth of our bodies. Perhaps it means something that both Epstein and Watson were trained as physicians. Perhaps it means something that both were drawn to *The Fall of the House of Usher*» (Traducción propia) [<http://miriamposner.com/blog/flesh-made-light-investigating-x-ray-films/>]

paredes u objetos hacia los hombres al otro lado de la pared. Esto es una suposición²⁶.
(Sechet Epstein, 2016)

Lo que sí es probable es que los experimentos cinefluorográficos de James Sibley Watson podrían haber fascinado al Ramón Gómez de la Serna que en las páginas de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* dedicó un encendido elogio a la arquitectura de la calavera y que, en 1914, había dado vida a *El doctor inverosímil*, personaje que en uno de los capítulos de la novela lidiaba, precisamente, con los rayos X y descubría en un paciente el fantasma, impresionado en la radiografía, de la mujer a la que había contemplado una sola vez y no había podido olvidar jamás. En un fragmento del capítulo, el personaje habla de su colección de radiografías como de un «archivo de muertos» y reflexiona sobre esa tenue frontera que separa al hombre de ciencia de la figura diabólica que tanto nutrirá el imaginario cinematográfico, hasta el punto de engendrar un arquetipo propio (el *mad doctor* o científico loco):

Tengo un archivo de muertos, fotografías de esqueletos, que podrían servir para que el día de mañana, el día de la revisión de los muertos se les pudiese reconocer. Si se montase un archivo antropométrico en el otro mundo como el que la policía lleva en este, se necesitarían fotografías como estas.

Me distraía mi cámara oscura y sentía yo que me hacía diabólico y demasiado fantástico mi salón fotográfico, la electricidad y todo lo que necesita la maquinación radiográfica. Buscaba lo que no se puede encontrar con mi aparato, lo forzaba,

²⁶ «It seems like much of science advances through the demise of animal, including human, subjects in experiments. Little was known at the time about the deleterious effects of x-rays, at least in terms of how much radiation the subject was exposed to. The doctors invented a camera whose shutter was closed when the film was advancing so that no extra x-rays would be used. They built a metal door with a tiny glass window in it thinking they would be protected, yet three of the four doctors died of cancer (I don't know about the Ukrainian one who was in the film). Even though x-rays travel in a straight line there might have been some bouncing of the rays from the walls or objects back to the men on the other side of the wall. This is supposition» (Traducción propia)
[<http://scienceandfilm.org/articles/2710/barbara-hammer-and-the-x-rays-of-james-sibley-watson>]

buscaba nuevos rayos violando todos los ultras, y lo descompuse varias veces y lo fundí completamente. (Gómez de la Serna, 1997, p. 148)

Una línea une a Orfanik con Mabuse, Caligari, Jean Epstein, James Sibley Watson y el doctor Inverosímil, figuras situadas en el umbral donde la magia se convierte en ciencia. No es casual que en esta línea de parentesco se reitere la imagen de la muerta que vuelve de su tumba: todas esas figuras proceden de una raíz común, la de la Phantasmagoría, la más directa antepasada de ese cinematógrafo que abriría nuevas posibilidades para abolir las fronteras entre la vida y la muerte. Por lo menos en la imaginación popular de quienes abrazaron esa invención potencialmente diabólica.

1.3. El reino de los fantasmas. De la Phantasmagoría a las fantasmagorías de Gómez de la Serna

La invención del cinematógrafo fue el desenlace de un largo proceso que, en lo material, partió de la sucesión evolutiva de esos instrumentos y juguetes ópticos que vivieron su edad de oro en el siglo XVII, pero cuyos ancestros –las sombras chinescas y la cámara oscura- parecen remontarse casi a los mismos orígenes de la cultura.²⁷ Una cultura que, de hecho, emergió de lo ritual y de lo mágico y que permite establecer una clara línea de continuidad entre los orígenes y ese siglo XX en el que el cine no sólo se convertiría en el medio de evasión de masas por excelencia, sino en una suerte de prolongación tecnológica de los propios mecanismos de la percepción humana. En su fundacional *The Photoplay. A psychological study*, Hugo Münsterberg demostraría que «el fenómeno esencial del cine, la producción de un movimiento aparente, se explicaba por una propiedad del cerebro (el ‘efecto-phi’), y no por la llamada ‘persistencia retiniana’» (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2005, p.228), sentando así las bases de su concepción del nuevo medio como un arte del espíritu. Años más tarde, la indagación antropológica de Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario* invitó a pensar que, en el fondo, el cine siempre había estado allí:

La incertidumbre aumenta al intentar adentrarnos en los orígenes. ¿Ciencia óptica?
¿Sombras mágicas? «El invento del cine resulta de una larga serie de trabajos científicos y del gusto que ha tenido siempre el hombre por los espectáculos de sombra y de luz...», dice Marcel Lapierre. Los trabajos científicos, recuerda Martin Quigley Jr., se remontan al árabe Alhazan, que estudió el ojo humano; a Arquímedes, que usó

²⁷ En su estudio *The Camera Obscura and the Megalithic Tomb: The Role of Projected Solar Images in the symbolic renewal of Life*, Matt Gattton defiende la teoría de un posible origen neolítico para los principios de la cámara oscura, a partir del estudio de las construcciones megalíticas encontradas en Newgrange (Irlanda) y Maes Howe (Escocia). En Newgrange, una vez al año, durante el solsticio de invierno, los rayos solares iluminan el interior de la cámara durante diecisiete minutos incidiendo sobre las inscripciones grabadas en los muros. La precisa distribución de la luz solar en ese momento permite pensar en una construcción deliberada al servicio del uso que los arqueólogos coinciden en atribuir al lugar, considerado espacio religioso dedicado al culto a los muertos o a los cuerpos celestes. La construcción de Newgrange es, por otra parte, la huella arqueológica más antigua de un posible culto dedicado a los muertos: en cierto sentido, el templo funerario irlandés, erigido a través del trabajo de varias generaciones según un plan maestro escrupulosamente diseñado para que un haz de luz solar se proyectase en la más completa oscuridad, bien podría ser la sala (pre)cinematográfica más vieja del mundo.

sistemáticamente lentes y espejos; a Aristóteles, que fundó una teoría de la óptica. Este peregrinaje nos lleva no solamente a los orígenes de la ciencia física, sino también de la religión, la magia y el arte, pasando por la fantasmagoría. Los predecesores de los hermanos Lumière son los que mostraban linternas mágicas, entre los que podemos citar como los más ilustres a E.-G. Robertson (1763-1837) y al padre Athanasius von Kircher (1601-1682), herederos de la antigua magia. Cinco mil años antes, en las paredes de las cavernas de Java, el Wayang realizaba sus juegos de sombras. Los cultos griegos de misterio, practicados en su origen en las cavernas, iban acompañados de representaciones de sombras, según la hipótesis de Jean Przyłnsky, quien de este modo cree explicar el origen del mito platónico descrito en el 7º libro de la *República*. (Morin, 2018, p.18)

De entre todos los espectáculos basados en ilusiones ópticas que allanaron el camino para el nacimiento del cinematógrafo fue, sin duda, el de las Phantasmagorías que cobraron su forma definitiva a finales del siglo XVIII, las que mejor sintetizan esa alianza entre lo mágico y lo tecnológico que se infiltrará como una suerte de pecado original en el propio destino del cine. El aparato óptico que sustentará las Phantasmagorías será la linterna mágica, a su vez descendiente de la cámara oscura. De alguna manera, el nacimiento de la Phantasmagoría anticipa un desplazamiento que la propia evolución del cine como espectáculo experimentará también en sus primeros años de recorrido: a partir de 1908, el proyector, que desde las sesiones inaugurales de los hermanos Lumière había estado colocado en el mismo espacio y a la misma altura que el público, dado que, en sus primeros años, el cinematógrafo explotó al mismo tiempo «la fascinación por la máquina que proyecta y a su vez por las propias imágenes» (Benet, 2015, p. 36), se desplazó a las cabinas de proyección de los nickelodeones –las primeras salas consagradas exclusivamente a la exhibición cinematográfica- atendiendo a razones de seguridad tras diversos incendios provocados por la condición altamente inflamable de los primeros rollos de película. El cambio tuvo una consecuencia fundamental en la percepción del cine como espectáculo: lo que había nacido como invención seductora se hacía invisible, desaparecía del campo de visión del espectador para colocar el foco sobre esa pantalla de proyección que se convertía en ventana abierta a la ficción, a las promesas de

exotismo o, directamente, a la fantasía y al sueño. La Phantasmagoría también parte del camuflaje de la linterna mágica como dispositivo: al colocarse fuera del alcance del espectador, el nuevo modelo de espectáculo abría un amplio margen de indefinición sobre el origen de las imágenes proyectadas que, así, convenientemente envueltas por la teatralización del maestro de ceremonias y por los recursos decorativos y ambientales de tono lúgubre que transformaban el espacio de la representación, servían al pacto tácito con el público de presentarse como verdaderas manifestaciones fantasmagóricas invocadas por un ritual mágico. La aplicación de ruedas o railes que permitían la movilidad de las linternas mágicas para acercar y agrandar la imagen o la combinación de varios dispositivos que podían simular la rápida transformación de una imagen en otra, así como los juegos de enfoque y desenfoque realizados por la intervención de efectos de humo o de telas permiten ver en la Phantasmagoría una suerte de esbozo de algunas de las figuras gramaticales del cine, tales como el fundido, el fundido encadenado, la sobreimpresión, el zoom e incluso el travelling. Elementos que reaparecerán en las películas de Georges Méliès, el gran emisario de la magia en los orígenes del cine, circunstancia que permite argumentar que, años antes de que David W. Griffith y Edwin S. Porter articulasen el lenguaje clásico del séptimo arte, éste ya llevaba en la médula, en la base misma que permitiría la construcción de ese lenguaje, la semilla de lo mágico y lo fantasmagórico, transmitida de la Phantasmagoría a Méliès y de éste al nuevo medio.

Conviene subrayar que entre los espectáculos de linterna mágica y las Phantasmagorías no hay necesariamente un punto de ruptura definido por esa irrupción del imaginario fantástico: la imagen de la Muerte y la efigie del Diablo habían sido motivos recurrentes en las proyecciones de linterna mágica desde sus mismos orígenes:

Este instrumento [la linterna mágica] ya proyectaba imágenes animadas desde 1659 y uno de los primeros en descubrir y difundir su uso fue el astrónomo holandés Christiaan Huygens quien, en lugar de introducir en la linterna mágica la imagen de algún elemento astronómico, insertaba una figura grotesca, inspirada en *La danza de la muerte* (1538) de Hans Holbein: un esqueleto que se quitaba y se ponía el cráneo o movía el brazo derecho. En la penúltima imagen, el esqueleto llevaba la cabeza sobre los hombros y se entretenía lanzando al aire otra calavera. Estamos pues ya ante una

imagen animada: se superponía dos vidrios pintados y uno de ellos, que era móvil, permitía dar movimiento al esqueleto.

La imagen era tan desconcertante que Huygens llamó a aquel nuevo instrumento de óptica linterna del miedo. La capacidad endemoniada de la linterna mágica asustó al protestante Huygens, que intentó mantener el secreto de la linterna. (Mannoni, 2013, p. 16)

En su libro *Fantasmagoría. Magia, terror, mito y ciencia*, Ramón Mayrata sitúa la Phantasmagoría dentro de un interesante punto de inflexión dentro de la historia de esa desacralización de la magia que parte del Renacimiento. Lo que hasta entonces había sido ritual y había estado asociado a lo religioso y a la creencia en lo sobrenatural se convierte en espectáculo, adoptando la forma de un pacto consensuado entre el ilusionista, que ofrece una representación, y sus espectadores que aceptan la temporal suspensión de su incredulidad para no cortar de raíz su relación con lo intangible y lo mágico. Un pacto que, con las correspondientes transformaciones, acabará pareciéndose bastante a esa cultura del *make believe* que sustentará la futura industria del espectáculo cinematográfico. La Phantasmagoría surge, también, en el contexto de otro estimulante pulso cultural: el que libra el Romanticismo, con su defensa de la irracionalidad y lo pulsional, con esa Edad de la Razón que amenaza con aprisionar y reprimir toda latencia de lo mágico en el individuo. Lo violento, lo pesadillesco y lo oculto se convertirán en ese contexto en instrumentos para cuestionar la entronización de la Razón como principio dominante y, sobre ese telón de fondo, formas populares como la novela gótica o los espectáculos de Phantasmagoría encontrarán su perfecto caldo de cultivo para desarrollarse:

Los tenaces fantasmas que han resistido a los embates de la razón, los fantasmas modernos, son sombras desencantadas. La fantasmagoría funciona como cualquier juego de magia en una sociedad moderna. La tecnología, la óptica y la pintura se asocian con la capacidad de crear ilusiones del hacedor de prestigios, con el arte visible y la técnica oculta del ilusionista.

«Crear una ilusión es crear un acontecimiento improbable», afirma el físico Jorge Wagensberg. La magia ilusionista es el arte de realizar lo irrealizable, la creación de imposibles. La representación sucede en un espacio mental donde el efecto se produce no para ser creído, sino para suscitar asombro, extrañeza, escepticismo. Precisamente para ser increíble. Para ver algo realmente y exclamar ¡esto no puede ser!

Los fantasmas de la fantasmagoría eran sombras desencantadas, que, como cualquier juego de magia en la sociedad moderna, provocaban un conflicto en el espectador entre lo que ve y lo que cree ver, entre la experiencia sensorial y el juicio racional. El impacto de la fantasmagoría como espectáculo dependía de la perplejidad. El espectador dudaba de la existencia de los fantasmas, pero los veía realmente. Sentía el deseo de ver a los muertos. La conexión con el deseo es crucial, porque es el deseo el que modifica nuestra percepción. (Mayrata, 2017, p. 21-22)

En su indagación sobre la raíz antropológica común de todas las artes en los rituales de comunicación con el Otro Lado; es decir, con el reino de los espíritus, Mayrata menciona el concepto de la *incubatio*, la inducción del sueño en un espacio sagrado para propiciar una visión onírica sobrenatural que adoptaría comúnmente las formas de un diálogo con la divinidad o con los muertos. La visión que el rey Salomón recibe en la colina de Gabaón, recogida en el Libro Primero de los Reyes del Antiguo Testamento responde a esa forma ritual que se reitera en muchas otras culturas: «En Gabaón el Señor se apareció a Salomón en sueños durante la noche y le dijo: ‘Pide lo que quieras y yo te lo daré» (1 Reyes 3,5). La *incubatio* también formó parte esencial del culto a Asclepio, el dios de la medicina, a quien se atribuía el poder de resucitar a los muertos:

Asclepio fue confiado por su padre al centauro Quirón, quien le enseñó la Medicina. Muy pronto el joven adquirió una gran habilidad en este arte, hasta el extremo de descubrir la manera de resucitar a los muertos. Efectivamente, había recibido de Atenea la sangre vertida de las venas de la Gorgona; mientras las del lado izquierdo

habían esparcido un veneno violento, la sangre del lado derecho era salutífera, y Asclepio sabía utilizarla para devolver la vida a los muertos. El número de personas que resucitó de este modo es considerable. (Grimal, 1984, p. 56)

La *incubatio*, como subraya Mayrata, venía de lejos y pasó de las cuevas rupestres a los templos asirios y egipcios y de ahí a la Antigüedad clásica, donde el culto a Asclepio, que tuvo su centro principal en Epidauro (Peloponeso)²⁸, revela que un conocimiento científico como la medicina también hunde sus raíces en el territorio de la magia, tal y como más adelante se podrá argumentar que el arte –y, con él, el cine- también comparte ese origen:

En cierta manera los sueños más arcaicos son las plantillas a las que se ajustan nuestros modelos para construir lo virtual. El sueño es el primer visor que nos permite adentrarnos de forma ficticia en espacios que reflejan el mundo real. El primer espacio virtual en el que las imágenes se deshacen de su materialidad. Hasta el punto de que en todas las culturas se deslizó la sospecha de que todo acontece en su ámbito, de que la realidad toda es un sueño y sólo es real el acto de soñarla.

(...)

En relación con las fantasmagorías, el sueño es la vía que, a través de la simbolización, abre el camino hacia lo fantasmagórico. Pues lo fantasmagórico había sido soñado antes de que se hiciera visible y antes de ser denominado como tal. Hay una poética antiquísima de la reaparición del sueño en la vigilia, del sueño considerado como una premonición de algo que va a ocurrir y, por lo tanto, el modelo al que se ajusta nuestra forma de concebir el futuro. Una poética que extrae las imágenes de los sueños –las apariciones o fantasmas- y los transforma en fenómenos lumínicos, perceptibles para el ser humano mediante tecnologías catóptricas. Haciéndolas hablar

²⁸ «El culto a Asclepio, comprobado en Tesalia, en Trica, donde tal vez tuvo su origen, se estableció principalmente en Epidauro (Peloponeso), donde se desarrolló una verdadera escuela de medicina, cuyas prácticas eran sobre todo mágicas, pero que preparó el advenimiento de una medicina más científica» (Grimal, 1984, p. 56)

y expresarse –ἀγορεύω- a través de procedimientos escénicos vinculados a un planteamiento ilusionista. (Mayrata, 2017, p.62-63)

Para Edgar Morin, en la percepción del espectador cinematográfico se da un momento infinitesimal en el que se filtra lo mágico y riega la percepción objetiva, colocando el discurso cinematográfico en un territorio homologable al del sueño o al de la visión alucinatoria:

En el interior de la percepción, en el momento infinitesimal de la corrección objetiva, el cine tiende a suscitar una visión, en el sentido visionario del término. En ayuda de la fluidez de las formas en metamorfosis van los efectos artificiales de sombra y luz. Se mantiene, pues, una cierta dualidad, que el cine ha mantenido voluntariamente. En el seno de la presencia objetiva hace *percibir* (en el sentido práctico del término) y *da a ver* (en el sentido visionario).

Se puede, pues, asimilar este espectáculo tanto a la visión onírica como a la percepción práctica, *pero a condición de hacerlo conjuntamente*.

(...)

En el cine, los procesos alucinatorios están más desarrollados que en la vida práctica, puesto que de simples manchas luminosas proyectadas en la pantalla se desprende una presencia objetiva total. La percepción está menos liberada de la subjetividad. Ésta no hace más que humedecer, pero impregna profundamente las cosas. La práctica ahoga la visión bajo la percepción; el cine reanima la visión bajo la percepción.

En este sentido, el universo del cine puede aproximarse al de la percepción primitiva. (Morin, 2018, p.136, 138)

Esa síntesis entre lo onírico y cinematográfico también está desarrollada de forma poética en el capítulo que Gómez de la Serna dedica al Teatro de las Sábanas Blancas en las

páginas de *Automoribundia*. El Teatro de las Sábanas Blancas es un imaginativo concepto eufemístico acuñado por el padre de Gómez de la Serna para dotar de encanto y poder de seducción el destino de los niños de la casa cuando la familia no había previsto ningún otro plan de ocio: acostarse temprano. La idea transforma la orden parental en un horizonte de posibilidades en el terreno onírico, donde tanto puede aguardar la aventura como la pesadilla:

¿No es el Teatro de las Sábanas Blancas el precursor del Cine?

El Cine es el Teatro de las Sábanas Blancas sino que de pago, pues es muy difícil que haya en el mundo un espectáculo tan gratuito como el Teatro de las Sábanas Blancas. El cine con su gran sábana extendida y su espectáculo de los sueños realiza el teatro que nuestros padres nos proponían los días sin salida, cuando estorbábamos en el salón.

(...)

El Teatro de las Sábanas Blancas está lleno de sustos y sorpresas, y a veces nos arrepentimos de haber entrado en él, aunque sólo nos disculpa el que se entra porque el sueño es fatal y a cada dormir le corresponde una butaca para ese teatro medio cómico, medio dramático generalmente, pero que a veces es trágico, y entonces, ya lo sabemos, es que nos ha tocado el turno impar de la pesadilla.

Si pudiésemos preguntar al Teatro de las Sábanas Blancas: «¿Qué echan esta noche?», al saber que toca pesadilla no entraríamos en la sala. (Gómez de la Serna, 2008, p.105-107)

Mayrata denomina «trampa sagrada» a otro elemento que permanecerá como una constante entre el mundo primitivo del ritual mágico y la consolidación del ilusionismo como espectáculo en el contexto de una sociedad marcada por la secularización de la magia. La «trampa sagrada» no es más que un puntual elemento de teatralización que aporta una suerte

de validez simbólica al ritual: es la piedra que el chamán extrae supuestamente del cuerpo del enfermo durante el rito, el reptil que el hechicero simula haber succionado durante la ceremonia de curación. En suma, algo que, mirado con ojos profanos, serviría para desacreditar el acto mágico como puro engaño, pero que dentro de su contexto funciona como garante simbólico de la existencia de lo invisible:

Las capacidades del lenguaje y el pensamiento simbólico permiten afrontar a través del sonido, el gesto, la palabra o la imagen los límites naturales que afectan a los seres humanos y a las colectividades. La «trampa sagrada» hace visible lo invisible y se adhiere a lo más profundo de la psique del paciente. Este participa activamente en el rito porque es parte fundamental de su existencia, y será quien atestigüe y perpetúe la existencia del mundo inmaterial. (Mayrata, 2017, p. 70)

Un opúsculo impreso en el Véneto a finales de la década de los 70 del siglo XVI, atribuido de manera un tanto problemática a Dalmau el Tortosino, mago del emperador Carlos V, sirve a Ramón Mayrata para establecer una relación directa entre el ilusionismo y el cine. En el opúsculo se detallaban algunos trucos de magia, entre los que figuraba un ejercicio de ilusionismo que requería del uso de colodión húmedo y papel a la albúmina para mostrar cómo dos cabezas dibujadas en un muro se encargaban, respectivamente, de prender una antorcha apagada y de extinguir la llama antes de desmaterializarse:

Cuando en el Renacimiento la magia se seculariza y se convierte en un arte escénico, inserta dos ideas procedentes del pensamiento mágico en una lógica de la imaginación que explican por qué la magia ilusionista y las artes visuales —en concreto el cine— se han reencontrado. Por una parte, el poder del pensamiento para animar los objetos y poner en movimiento a los seres y al mundo, y por otra, la concepción de que el mundo es doble. Los vivos a este lado y los muertos al otro. A este lado los seres corporales y físicos; al otro los aparecidos y espectros. Las sombras del juego de Dalmau no son la sombra de un cuerpo, sino las sombras de un fantasma, de un ser del otro mundo, tal vez de un pensamiento, de un deseo o de un sentimiento de nostalgia. Lo que las

caracteriza es la puesta a punto de un sistema que permite mostrar a diferentes personas a la vez imágenes que aparecen y desaparecen. (Mayrata, 2017, p.74-75)

Si bien el propio Mayrata insiste en que resulta extremadamente arriesgado precisar el momento de la invención de la Phantasmagoría y la identidad de su inventor, dado que en la linterna mágica ya se anticipa lo que acabará siendo una modalidad de espectáculo autónomo y con reglas propias, la esquiiva figura de un ilusionista que actuaba bajo el seudónimo de Paul Philidor funciona como el consensuado punto de acuerdo para establecer el origen de ese ritual desacralizado que llegaría a encontrar el ámbito más propicio para su desarrollo en el agitado y turbulento París de la Revolución Francesa. Philidor presentó a partir de 1786 una modalidad de espectáculo ilusionista que, ajustándose al clima racionalista dominante en la era de la Ilustración, proponía desarticular los engaños de quienes se presentaban como verdaderos médiums y aseguraban a sus clientes poder establecer una comunicación directa con los muertos. En suma, una dialéctica entre la ilusión y el engaño que incluso hoy sigue siendo uno de los pilares ideológicos del gremio profesional de los ilusionistas. En sus programas, Philidor invocaba los nombres del alquimista y ocultista Cagliostro –que ofrecía sus servicios como curandero magnético en las cortes europeas- y del nigromante Johann Georg Schröpfer, que supuestamente se suicidó el 7 de octubre de 1774 convencido de que sus poderes le iban a permitir volver de entre los muertos. Entre las muchas teorías conspirativas que alentó la enigmática muerte de Schröpfer estaba la que señalaba a Hans Johann Rudolph von Bischoffswerder, futuro ministro del ejército en la corte de Federico Guillermo II de Prusia, como posible asesino del nigromante o, por lo menos, instigador de su suicidio. Tanto Bischoffswerder como Johann Christoff Wöllner, ministro de cultos, fueron los responsables de extender la invitación a Philidor para actuar ante el rey de Prusia en 1790, ofreciendo el que históricamente se identifica como el primer espectáculo de Phantasmagoría plenamente articulado, verdadera antesala del inmediato porvenir de ese formato en el ámbito de la cultura popular. La corte de Federico Guillermo se hallaba plenamente sumergida en un pulso hostil con las ideas de la Ilustración a las que oponía un proyecto de regreso a las esencias cristianas atravesado de Rosacruzismo, a cuya orden pertenecían tanto los dos ministros como el propio monarca. No es gratuito traer a colación la relevancia del Rosacruzismo en el sustrato de ese

cine expresionista alemán que se ha abordado en el apartado precedente: el escritor Hanns Heinz Ewers, que suministró la inspiración literaria para películas tan relevantes en los primeros compases del cine expresionista como *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, 1913, Paul Wegener y Stellan Rye) y *Alraune* (1919, Michael Curtiz y Edmund Fritz), pertenecía a la orden de los rosacruces alemanes, y, entre los proyectos finalmente nonatos que Albin Grau pretendía producir con su compañía Prana-Film figuraba una adaptación de la novela iniciática *Zanoni* (1842) del británico Edward Bulwer-Lytton, Grand Patron de la Sociedad Rosacruziana inglesa. El contexto de la corte prusiana en el que Philidor desarrolló su histórica representación lleva a Mayrata a plantearse la posibilidad de que el ilusionista adaptase el discurso al gusto de su audiencia noble y, por tanto, en lugar de señalar la superchería de los falsos médiums, reforzase el componente sobrenatural despojándolo de todo cuestionamiento y distancia. De esa aparente contradicción de discurso parte la conjetura de que el enigmático Philidor –que, conviene recordarlo, no actuaba con su verdadero nombre- podía ser un espía prusiano conchabado con los dos ministros, que, el 8 de agosto de 1781, cinco años antes de que Guillermo llegara al trono, habían invocado los espíritus del emperador Marco Aurelio, el filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz y el Gran Elector Guillermo II ante el futuro monarca. También se apunta la posible pertenencia de Philidor a otro círculo ocultista: «En 1791, en Viena, Philidor se liberó de temores y complejos y confesó su pertenencia a la sociedad secreta de los Iluminados, fundada en 1776 por Adam Weishaupt». (Mannoni, 2013, p. 21)

En diciembre de 1792, Philidor resucita el espectáculo de las Phantasmagorías en un ambiente completamente distinto: el París de la Revolución Francesa. Allí establecerá una estrecha relación profesional con el médico y escultor de figuras de cera Philippe Curtius, que será el mentor de Madame Tussaud. Curtius llevaba tiempo aprovechando la dimensión espectacular del clima revolucionario para convertir su gabinete de figuras de cera en un escaparate en perpetua transformación que immortalizaba, y ofrecía al deleite morboso del público, la efigie de algunos de los muertos más ilustres del sangriento proceso histórico. El propio Philidor recogerá ese testigo en su espectáculo de apariciones espectrales, que irá adquiriendo progresivamente un carácter panfletario: las efigies de Robespierre, Danton y Marat se alternarán en el clímax demoníaco que sugería que los líderes revolucionarios eran los diversos rostros de un mismo demonio llameante. La aparición, supuestamente accidental,

de la imagen de la ascensión celestial de Luis XVI al final de una de las representaciones de Philidor motivó su súbita desaparición de la escena parisina. El artista reapareció en Rotterdam en 1799 al frente de un nuevo espectáculo que combinaba la acción de autómatas con las apariciones fantasmagóricas, antesala de su definitiva instalación en Londres con un espectáculo de Phantasmagoría a partir de 1801, ciudad en la que se le uniría Madame Tussaud, finalmente emancipada del gabinete de Curtius.

La historia de la Phantasmagoría será, también, la historia de una transmisión de conocimiento. Philidor había asimilado y secularizado los hallazgos de Schröpper, dando una forma articulada a sus espectáculos en el seno de la Francia revolucionaria y sería una de esas representaciones ofrecidas por el ilusionista en 1793 la que haría prender la mecha de la inspiración en la siguiente figura de relevancia dentro de esta historia: el físico especializado en óptica, pintor e ilustrador Étienne-Gaspard Robert, responsable de mejorar las capacidades de la linterna mágica con la aplicación de ruedas que permitían una movilidad al servicio del estratégico agrandamiento de la imagen. A esa linterna mágica mejorada con sus aditamentos de movilidad y con sus lentes ajustables, Robert la bautizó con el nombre de Fantoscope. Con el nombre artístico de Robertson, Étienne Gaspard Robert debutaría como artista de la Phantasmagoría el 23 de enero de 1798, punto de partida de una nueva carrera como ilusionista que le convertiría en el más influyente renovador de la especialidad, galvanizada por su propio carisma personal y su alto sentido del espectáculo y progresivamente mejorada mediante elementos decorativos y ambientales que proporcionaban al espectador una temprana forma de aquello que en la cultura de la realidad virtual se denomina una experiencia inmersiva.

El espectáculo de la Phantasmagoría se extendió rápidamente por Europa. Robertson vio incluso cómo sus ayudantes, los hermanos Aubée, se apropiaron de su mecánica cuando él había partido de gira a Burdeos. Y, por supuesto, la Phantasmagoría llegó también a España:

(Robertson) Actuó en Madrid en el Teatro del Príncipe, entre el 24 de enero y el 25 de febrero de 1821. Su presencia no fue ajena a las nuevas condiciones de libertad para la

prensa y los teatros, pues tras el levantamiento de Riego en Cabezas de San Juan, Fernando VII se vio obligado a jurar la Constitución de 1812.

Pero las primeras representaciones de fantasmagoría en Madrid las realiza en 1802 Martin Aubée, uno de los asistentes que traicionaron a Robertson en el Pabellón L'Échequier.

(...)

En España, la fantasmagoría se convirtió en un espectáculo del gusto del público que se prodigó durante las primeras décadas del siglo XIX. Bernardino Rueda, un físico experimental que se curtió en el ilusionismo con Pinetti²⁹, actuó con cierta regularidad. Pero fue Juan Martínez Mantilla quien la convirtió en una de las diversiones apreciadas por el público, como da a entender Larra. (Mayrata, 2017, p.387,389)

No obstante, antes de que la Phantasmagoría se infiltrase en el cine de los orígenes, aún existió un formato de espectáculo híbrido, en el que las proyecciones de linterna mágica convivían sobre el escenario teatral con actores de carne y hueso, propiciando la representación de escenas en las que un personaje podía combatir frente al público con una presencia espectral. Era lo que se dio en llamar espectáculos de espectros vivientes o impalpables:

A principios de la década de 1860 resurge una nueva fantasmagoría con un formato más complejo: los llamados espectros vivientes o impalpables. Bajo el escenario de un teatro, en el foso, se colocaba una linterna mágica que proyectaba una fuente luz (de gas oxhídrico) sobre un actor (invisible a los ojos del público) que iba disfrazado de fantasma. En la parte delantera del escenario, dentro de un marco, había un espejo sin azogar de grandes dimensiones dispuesto con cierta inclinación con respecto al plano

²⁹ Giovanni Mercè Pinetti, ilusionista toscano nacido en 1750 que mantuvo un largo enfrentamiento con el mago Henri Descamps, que desveló los trucos del primero en su obra *La Magie blanche dévoilée* (1784)

del escenario. El fantasma luminoso que rondaba por el foso se reflejaba en el vidrio, al lado del actor real que hacía su papel sobre el escenario. (Mannoni, 2013, p. 27)

John Henry Pepper y Henry Dircks popularizaron este formato de espectáculo en la escena londinense, mientras que Robert-Houdin y Henri Robin lo introducirían en el circuito parisino. Sería precisamente Robin, de origen holandés, quien abriría en París el 11 de diciembre de 1862 la primera sala dedicada exclusivamente a los espectáculos de espectros vivientes, situada en el número 49 del Boulevard du Temple.

A la Phantasmagoría le faltaba penetrar a fondo en el vocabulario cotidiano y, con ello, expandir su significado. La acepción que otorgó al término Walter Benjamin tuvo particular fortuna: en el espacio urbano de los pasajes y de las Exposiciones Universales, la fantasmagoría benjaminiana es el deseo convertido en mercancía, una forma de seducción fundamentada en lo intangible:

Las exposiciones universales transfiguran el valor de cambio de las mercancías; crean un marco en el que el valor de uso remite claramente; inauguran una fantasmagoría en la que el hombre se adentra para distraerse. La industria de la diversión se lo hace más fácil al ponerlo a la altura de la mercancía. Se abandona entonces a sus manipulaciones al disfrutar de la enajenación de sí mismo y de los demás. (Benjamin, 2018, p. 259)

La mirada de Benjamin detecta una anticipación del cine no ya en los espectáculos de Phantasmagorías, sino en los panoramas, que, con sus representaciones vocacionalmente realistas de paisajes urbanos o naturales o de acontecimientos históricos presentadas en una superficie cilíndrica para ocupar un campo de visión de 360º, se convirtieron en seductora oferta de ocio para el ciudadano de mediados del siglo XIX, al tiempo que anticipaban los principios inmersivos que la cultura digital futura aplicará a los entornos de realidad virtual. Una realidad virtual que acaso no sea más que la consecuencia última de esa lógica de la fantasmagoría que Benjamin considera intrínseca al capitalismo:

Era incansable el empeño de hacer de los panoramas, por medio de artificios técnicos, lugares de una perfecta imitación de la naturaleza. Se buscaba copiar el cambio de las horas en el paisaje, la salida de la Luna, el fragor de las cataratas. A sus discípulos David³⁰ les aconseja trabajar en los panoramas siguiendo a la naturaleza. Y puesto que los panoramas persiguen producir en la representación de la naturaleza modificaciones engañosamente semejantes, ya anticipan, pasando por encima de la fotografía, al cine y al cine sonoro. (Benjamin, 2018, p.259)

Publicado en 1931 en las páginas de *Die literarische Welt*, el ensayo *Pequeña historia de la fotografía* de Walter Benjamin propone algunas ideas sobre la nueva cultura de la imagen que se mueven en un claro territorio de proximidad con lo planteado por un cineasta como Jean Epstein en *Buenos días, cine* y *Le Cinématographe vu de l'Etna* en torno a la capacidad de los nuevos aparatos ópticos para revelar lo que el ojo humano no es capaz de captar, ideas sobre las que el autor ahondaría en los posteriores *La inteligencia de una máquina* y *El cine del diablo*:

La técnica más exacta puede dar a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca poseerá para nosotros. A pesar de toda la habilidad del fotógrafo, y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía la chispita minúscula del azar, del aquí y el ahora con que la realidad ha quemado, por así decirlo, su carácter de imagen; y a encontrar el lugar imperceptible en el cual, en lo esencial de ese minuto que pasó ya hace tiempo, anida hoy el futuro tan convincentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo. La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque, en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia, aparece un espacio elaborado inconscientemente. Es

³⁰ Jacques-Louis David (1748-1825), pintor neoclásico francés, autor de *La muerte de Marat* (1793), cuya obra durante el periodo revolucionario ofreció un valioso testimonio de las luces y sombras del proceso. Fue maestro de Charles-Marie Bouton, quien, junto a Louis Daguerre, inventó en 1822 el diorama, formato competidor del panorama que, con sus lienzos ligeramente curvados de 22 x 14 metros presentados en un espacio teatral cerrado realzado con efectos escénicos, revelaba un progresivo acercamiento a las formas del espectáculo cinematográfico.

corriente, por ejemplo, que alguien se dé cuenta, aunque sólo sea a grandes rasgos, de la manera de andar de la gente, pero seguro que no sabe nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se da el primer paso. La fotografía, en cambio, la hace patente con sus medios auxiliares, como la velocidad de la obturación y el congelado, o con los aumentos. Sólo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional. Las disposiciones estructurales o las texturas celulares con que acostumbran a contar la técnica y la medicina tienen una afinidad más original con la cámara que un paisaje lleno de sentimiento o un retrato con alma. Pero, al mismo tiempo, la fotografía hace accesible en ese material los aspectos fisionómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente significativos y, a la vez, también ocultos para encontrar cobijo en los sueños diurnos, pero que ahora, al haber aumentado de tamaño y al poder ser formulados, revelan que la diferencia entre técnica y magia es, desde luego, una variable histórica. (Benjamin, 2018, p. 76-77)

La reflexión de Benjamin desemboca en esa proximidad de tecnología y magia que se trasladará de manera directa de la fotografía al cine. Resulta esencial la idea del «inconsciente óptico» para entender hasta qué punto estas nuevas tecnologías de la imagen, lejos de ahogar lo subjetivo con el ejercicio de su mecánica objetividad, liberan la caja de Pandora donde permanecían encerradas unas fuerzas difícilmente domesticables, que permitirán entender al sujeto contemporáneo no ya el mundo físico que le rodea, sino su dimensión interior. Al señalar cómo en «ese minuto que pasó ya hace tiempo, anida hoy el futuro», el filósofo sugiere la existencia de un estrecho lazo entre la temporalidad congelada de la imagen fotográfica y la temporalidad fluyente de la imagen cinematográfica, territorio que será explorado a conciencia en trabajos como *Le souvenir d'un avenir* (2001) de Chris Marker y Yannick Bellon, donde las fotografías tomadas por Denise Bellon en el París de entreguerras serán descifradas como anticipación de las turbulencias políticas por venir. Las paradójicas relaciones entre la imagen y el tiempo en que se inscribe y, también, el tiempo en que se descifra serán una de las obsesiones recurrentes de Marker –al que quizá se podría considerar un *flâneur* de las imágenes ajenas en el sentido benjaminiano, así como un singular poeta y

pensador de lo fragmentario-, en cuya obra figuran una miniatura de ciencia ficción rodada, salvo en el caso de un plano aislado, con imágenes estáticas, único idioma visual posible para representar un futuro distópico donde se han abolido las leyes de la causalidad –*La jetée* (1962)-, y un recorrido fantasmagórico a través de las localizaciones en San Francisco de *Vértigo (De entre los muertos)* (*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock), acompañado de una reflexión sobre la memoria imposible, insertado dentro del discurso de una de sus obras más influyentes, *Sans soleil* (1983). Obra en la que se condensan muchos de los temas que recorren el presente estudio –el mito de Orfeo, la disolución de las fronteras entre la vida y la muerte, la imagen fetiche-, *Vértigo (De entre los muertos)*, ejemplo por excelencia de película germinal cuya influencia se despliega en una inabarcable descendencia, atraviesa buena parte de la obra de Marker y también se convierte en influencia rectora de una película tan heterodoxa como *Le secret de la chambre noire* (2016), sorprendente proyecto francés del cineasta japonés especializado en cine de terror Kiyoshi Kurosawa, donde la necesidad de fijar la posición de las modelos de daguerrotipos da pie a un relato de inspiración gótica que bebe tanto del mencionado clásico de Hitchcock como de *El retrato oval* de Edgar Allan Poe. La película de Kurosawa ahonda en algo que está ya implícito en las palabras de Benjamin y que es importante no pasar por alto: el movimiento de los fotogramas proyectados reforzaría en el imaginario colectivo esa unión subterránea entre lo espectral y la imagen cinematográfica, pero ese matrimonio simbólico ya estaba sellado desde los tiempos de la fotografía. Benjamin habla, en su ensayo sobre la historia de la fotografía, de los calotipos realizados por los escoceses David Octavius Hill y Robert Adamson, pioneros del retrato fotográfico, en el cementerio de Greyfriars, en Edimburgo. El más célebre de esos calotipos *The Artist and the Gravedigger*, realizado en una fecha indeterminada entre 1843 y 1847, muestra a Hill, concentrado en su cuaderno de notas, apoyado en la pared frente al enterrador, que coloca su pie sobre el banco de un imponente mausoleo. Dos niñas, sentadas sobre el banco, miran con gesto compungido la escultura funeraria que sobresale en la parte inferior de la lápida. La imagen se inscribe en un momento histórico en el que, gracias a la técnica, el artista y el enterrador (o el embalsamador) serán, definitivamente, la misma cosa:

Muchos de los retratos de Hill surgieron en el cementerio de los Greyfriars de Edimburgo, y nada es más significativo para aquella época temprana de la fotografía como que los modelos se sintiesen allí como en su casa. Y verdaderamente este cementerio es, según una fotografía que hizo de él Hill, como un interior, un espacio retirado, cerrado, donde emergen del césped, apoyándose en los muros, los monumentos funerarios, los cuales, huecos como las chimeneas, muestran en su interior inscripciones en lugar de llamas. Pero este lugar jamás hubiese podido alcanzar una eficacia tan grande si su elección no se fundamentase en razones técnicas. La escasa sensibilidad a la luz de las primeras placas exigía una larga exposición al aire libre. Esta, a su vez, parecía hacer deseable instalar al modelo en el mayor retiro posible, en un lugar en el que nada impidiese un tranquilo recogimiento. (Benjamin, 2018, p. 78)

Una derivación del término Phantasmagoría estaría a punto de infiltrarse, quizá con plano derecho, en una de las tentativas de nacimiento del arte cinematográfico antes del bautismo oficial auspiciado por los hermanos Lumière. El 6 de junio de 1894 el norteamericano Charles Francis Jenkins presentó ante una reducida audiencia de amigos, familiares y periodistas locales de Richmond (Ohio) la primera proyección pública de una película, coloreada a mano, que mostraba a una bailarina ejecutando una de las por entonces populares –y pronto convertidas en reiterada atracción cinematográfica- danzas de la mariposa.³¹ El aparato de proyección que Jenkins presentaba en sociedad llevaba el nombre de Phantoscope y, tras una serie de mejoras técnicas desarrolladas junto a su socio Thomas Armat, acabó siendo patentado el 20 de julio de 1897 para ser finalmente vendido a Thomas Alva Edison que lo rebautizó como Vitascope y, con él, resolvió ese problema de la proyección de imágenes en movimiento en el que los Lumière le habían tomado la delantera. Frente al modelo de proyección pública de los franceses, que otorgaba un sentido de socialización al disfrute

³¹ Las danzas de la mariposa, o también de la serpentina, fueron una evolución de las danzas de la falda que prosperaron en el contexto del teatro burlesco y el vodevil de finales del siglo XIX. Desarrollada por la bailarina norteamericana Loie Fuller, la danza de la serpentina se definía en el manejo por parte de la artista de grandes piezas de tela que creaban formas dinámicas realzadas por los efectos de iluminación de la sala, creando una forma de espectáculo que ponía el acento antes en la sensación óptica que en la delicadeza y precisión de los movimientos coreográficos. El registro de este tipo de danzas dio forma a un popular subgénero en el ámbito del cine primitivo o de atracciones que algunos pioneros como Georges Méliès lograron articular narrativamente en películas como *La Danse du feu* (1899).

cinematográfico, los kinetoscopios de Edison –aparatos para el disfrute privado de imágenes en movimiento instalados en ferias y lugares públicos a partir de 1894- se orientaban hacia el consumo ensimismado del usuario único. En su artículo *Experiments in Film and Magic. The Phantasmagoria of William S. Burroughs and Brion Gysin*, Jon Crabb interpreta el cambio de nombre del Phantoscope de Jenkins y Armat bajo una luz sugestiva:

El cambio del nombre que realizó Edison es un reflejo típico del difícil traspaso del espíritu a la ciencia que se produce ampliamente durante el fin de siglo: un período en el que paradójicamente el interés por el ocultismo se convirtió en un furor en París y Londres, al mismo tiempo que el teléfono, el avión y el antibiótico hicieron que lo extraordinario fuera cotidiano con más rapidez que nunca. El Phantoscope, a su vez, hacía referencia a la fantasmagoría, un tipo de espectáculo de linterna mágica que recorrió los teatros de Europa a principios de ese siglo, aterrorizando al público fascinado con imágenes proyectadas de demonios y apariciones fantasmales acompañadas de sonidos inquietantes y efectos de humo. Inicialmente presentados como espectros genuinos, o como fruto de una forma híbrida de comunicación espiritual y entretenimiento, eran todo un espectáculo. Uno de los creadores de esa forma de arte, el francmasón, ocultista y dueño de una cafetería Johann Georg Schröpfer, supuestamente enloqueció por sus propias ilusiones y se suicidó durante una sesión. La Fantasmagoría se desarrolló en París y una guía de 1798 explicaba que este nuevo tipo de espectáculo era inmensamente popular: "El diablo, los espectros y los fantasmas están muy de moda en Francia hoy". En 1802, una fantasmagoría mejorada abrió sus puertas en Londres recibiendo una respuesta entusiasta. Proyeccionistas expertos podían evocar espíritus más allá de los sueños más salvajes de un médium victoriano empapado de láudano y ginebra; los fantasmas que se movían en pantallas diáfanos y cambiaban de tamaño y forma atormentaban a una audiencia que no estaba preparada para tales fenómenos sobrenaturales.

No es insensato sugerir que el cine, a través del Phantoscope, a través de la fantasmagoría, es un descendiente directo (aunque sombrío) de la sesión espiritista. Y

si bien ambos son entretenimientos para obtener tu dinero, eso no significa que el misterio no esté al acecho en la oscuridad. Fantasma, fantasmagoría, phantoscopios... Tecnologías ocultas y manipulación... kinetoscopios, cines, espectáculos... Tiempo sangrando... Linternas mágicas incendiadas, masas hipnotizadas, el mundo como un sueño... ³² (Crabb, 2014, p.37)

Rebautizar el proyector Phantoscope como Vitascope puede contemplarse como un pragmático gesto empresarial para reprimir la carga simbólico-mágica de una tecnología que acababa de hacer su aparición en el mundo puramente materialista de la sociedad de consumo. Thomas Alva Edison había ingresado en la Sociedad Teosófica de Nueva Jersey en 1878, dato que permitiría integrarle, sin duda como algo más que una mera nota al pie en esa historia secreta/espiritual de los orígenes del cine, en la larga nómina de científicos/hechiceros que han ido apareciendo a lo largo de este estudio. En una entrevista concedida en 1920 a la revista *American Magazine*, Edison anunció estar trabajando en una nueva invención, el *spirit phone*, que consistiría en un aparato telefónico capaz de establecer comunicación con los muertos. Seis años más tarde, en una nueva entrevista concedida al *New York Times*, el inventor confesó que su anterior declaración no era más que una broma improvisada para no defraudar las expectativas de novedad del periodista.

Al año siguiente de esa inesperada aparición del hipotético *spirit phone* en los medios de comunicación, Gustavo, el protagonista de *El Incongruente*, novela de Ramón

³² «The change of the name Edison effected is a typical reflection of the uneasy shift from spirit to science occurring widely during the fin de siècle: a period when paradoxically occultism became all the rage in Paris and London at the same time as the telephone, the aeroplane and the antibiotic made the extraordinary ordinary faster than ever before. The Phantoscope in turn referenced the phantasmagoria, a type of magic lantern show that toured the theaters of Europe earlier that century, terrifying the fascinated audience with a projection of demons and ghostly apparitions accompanied by haunting sounds and smoke. Initially passed off as genuine spectres, or as a hybrid form of spirit communication and entertainment, they were apparently quite the spectacle. One of the art form's originators, a freemason, occultist and coffee shop owner named Johann Georg Schröpfer, was supposedly driven mad by his own illusions and shot himself during a séance. The Fantasmagorie was developed in Paris and a 1798 guidebook explained that this new type of show was immensely popular, 'The Devil, spectres, and ghosts being very fashionable in France today'. In 1802, an improved phantasmagoria opened in London to rapturous response. Skilled projectionists could evoke spirits beyond the wildest dreams of a gin and laudanum-soaked Victorian medium; phantoms that moved on diaphanous screens and changed in size and shape enraptured an audience quite unprepared for such supernatural phenomena. It is not unreasonable to suggest that cinema, via the Phantoscope, via the phantasmagoria, is a direct (if shadowy) descendant of the séance. And while both are entertainments out to get your money, that doesn't mean that mystery isn't lurking in the dark. Phantoms, phantasmagoria, Phantoscopes... Occult technologies and manipulating... kinetoscopes, cinemas, spectacle... Time bleeding... Magic lanterns burning, masses hypnotised, the world as is a dream...». (Traducción propia)

Gómez de la Serna, experimentaba un modelo bastante más accidentado de comunicación con el Más Allá. En el capítulo XXVIII de la novela, titulado *La cena con la viuda*, Gustavo intenta redimir un día de indolencia invitando a cenar a una vecina viuda que, antes de aceptar, necesita pedir permiso al difunto mediante una instantánea sesión de espiritismo. Durante la cena, la intimidad entre los dos comensales se va estrechando hasta que se plantea la posibilidad de una noche de amor que, de nuevo, requiere la petición de un permiso al ausente. Gustavo se ve obligado a serrar la cuarta pata de una de sus mesas, dado que las mesas espiritistas sólo tienen tres patas. La formulación de la delicada pregunta desencadena una estrambótica manifestación sobrenatural, con el espíritu del difunto poseyendo a la mesa en el curso de una escena que parece asimilar la influencia de las constantes personificaciones del mundo objetual del cine de dibujos animados:

La mesa, con intenciones de toro bravo, como si la cabeza de toro de mimbre con la que juegan los niños se hubiese envalentonado, era una cosa inanimada que se volvía airada contra ellos, algo así como si se hubiese rebelado contra el hombre una silla a la que se hubiese pisado un callo.

La mesa bufaba como bufa la electricidad irritada y echaba un poco de humo; además, les tiraba coces inarticuladas. Aquello era cómico; pero también era muy serio, porque, entre otras cosas, era verdad; desencadénense por lo que se desencadenen, el mismo Gustavo había leído que se desencadenaban estas tempestades y estos ataques de nervios en las mesas de los espiritistas... (Gómez de la Serna, 2010, p.138-139)

Catorce años más tarde, Gómez de la Serna denominará fantasmagorías a los ciento seis relatos breves que centrarán el último apartado de su libro *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935). En la *Lauda de entrada* que sirve de introducción al libro, el escritor justifica la inclusión de estas ficciones como elemento de contraste dentro un conjunto donde domina la reflexión ensayística, a través del encadenado de citas ajenas – *Lucubraciones sobre la muerte*- y el paseo, no exento de humor, por la literatura de epitafio – *Lápidas y epitafios*-. «Ya me he cansado y voy a dar este libro tal como está, añadiéndole unas

fantasmagorías finales para que lo diviertan» (Gómez de la Serna, 2001, p. 620). Si bien en esa misma *Lauda*, Gómez de la Serna ironiza sobre el carácter inmutable del libro -«Yo me siento como muerto, y por eso se verá cómo después de muerto no rectifico este libro y su última edición será igual que la 'príncipe'» (Gómez de la Serna, 2001, p. 620)-, lo cierto es que *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* fue una obra sometida a constantes cambios en sus sucesivas ediciones, fechadas en 1935, 1942, 1945 y 1961. Cambios que afectarán tanto a cuestiones temáticas –la consoladora fe religiosa de los últimos años del escritor fue contrastando, aunque no anulando, algunos apuntes nihilistas de las primeras versiones del texto- como a la nómina de fantasmagorías incluidas en cada una de las ediciones: la incorporación de textos nuevos, la eliminación de algunas piezas y el trasvase de algunas fantasmagorías –nada menos que ciento veintitrés- a la edición de 1956 de *Caprichos* dificultan la labor taxonómica, toda vez que, en el contexto de la obra ramoniana, el concepto de fantasmagoría no parece identificar un género perfectamente articulado y distinguible de otras formas breves desarrolladas por el escritor.

En su prólogo al volumen VII de las *Obras Completas* de Gómez de la Serna, dedicado, bajo el título de *Ramonismo V Caprichos-Gollerías-Trampantojos (1923-1956)*, a una heterogénea selección de prosas menudas del autor, Alfredo Arias propone, no obstante, que la aleatoriedad en los trasvases de textos ramonianos de unos libros a otros es sólo aparente:

Un tráfico (...) que es síntoma de una literatura expansiva, casi orgánica, y de un autor obsesionado por los temas del doble y los intercambios inesperados; pero que no sucede de la forma indiscriminada que pudiera preverse, sino que tiende a facilitarnos la genealogía de cada caso, con unos rasgos de familia que cabe resumir del modo que proponemos a continuación.

En la secuencia *Variaciones-Ramonismo-Gollerías-Trampantojos*, con una decantación mayor en el tramo final, podría reconocerse el tranvía de la «bagatela». Descubre esta secuencia el terreno del espectador activo, del yo transformador (a través de sus asociaciones lúdicas). La humorada y el dibujo caricaturesco son aquí instrumentos de la inteligencia para desordenar las convenciones. Su tarea consiste en adaptar la

sensibilidad dispersa del salvaje a la imagen reconocible del mundo. Así, se multiplicarán hasta el absurdo los asuntos más cotidianos en inesperadas variaciones, empleando la descripción (la espiral sincrónica) en detrimento de lo narrativo, y favoreciendo órdenes alternativos a los diversos sistemas e inercias (clasificaciones, vocabulario, publicidad, costumbrismo...).

Por el contrario, la secuencia *Disparates-Otras cosas-Fantasmagorías-Caprichos* se nos presenta como el paisaje del inadaptado. Si *trampantojo* equivale a un juego de manos, una trampa, la *fantasmagoría*, en cualquiera de sus formas, resume lo alucinante, el golpe de inspiración fortuito que exige un yo pasivo, receptivo, un naipe más de la baraja del mago; de hecho, su relación con el entorno se mostrará tanto o más conflictiva que humorística (algo más bien casual en la serie anterior). El canal apropiado será la narración, un nuevo folclore que no deja de ser didáctico a su modo, y donde despunta ocasionalmente la herencia goyesca, al margen del tributo de los títulos. También aquí pueden reconocerse reinterpretaciones de temas, aunque espigadas, lejos de las concatenaciones de la otra serie, y que tenderán a comunicar las obsesiones personales. (Arias, 2001, p. 17)

El universo que dibujan las fantasmagorías de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* es poroso y proteico: en él, la frontera que separa lo vivo y lo espectral está permanentemente abierta; mientras que los límites entre lo humano, lo animal y lo inanimado no son menos difusos, marcados como están por una constante provisionalidad. Algunas imágenes chocantes parecen absorbidas directamente del imaginario cinematográfico de Georges Méliès, mientras que otras anticipan momentos clave de películas aún no realizadas. La concentración narrativa es extrema, como en ese relato, titulado *Aquella muerta*, que consigue miniaturizar en menos de tres líneas toda la tradición de las *revenants* de la novela gótica y, al mismo tiempo, reduce a su mínima expresión la esencia de los espectáculos de Phantasmagoría:

Aquella muerta me dijo:

-¿No me conoces?... Pues me deberías conocer... Has besado mi pelo en la trenza postiza de la otra. (Gómez de la Serna, 2001, p.781)

La presencia de lo espectral y lo mortuorio es una constante en esa colección de fantasmagorías literarias que se abre con el relato *El buzo loco*, en el que un buzo que recorre las cabinas de un barco sumergido sufre el asalto de los ahogados pasajeros de segunda clase, aunque el autor apunta una posible explicación racional al súbito movimiento de los fallecidos:

Todo lo soportó, pero al abrir el pobre buzo del ojo inmenso –de relojero de los barcos hundidos- el comedor de segunda con sus asientos verdes y su tertulia de confinados, los muertos –sea por la corriente de agua que se estableció o por la alegría de ver al buzo- se levantaron de sus asientos y se movieron en zarabanda de peces humanos, en brujería de corro de prendas, como si se hubiese dado música y movimiento a unos muñecos. (Gómez de la Serna, 2001, p. 749)

En el fragmento se concentran varios desplazamientos de significado que resultarán muy característicos de estas piezas donde un solo objeto puede sugerir varias imágenes metafóricas y donde lo humano se objetualiza o animaliza constantemente. Así, los muertos se mueven como «peces humanos» o «muñecos», y la escafandra del buzo se convierte en un «ojo inmenso» que sugiere la imagen de un relojero observando a través de una lupa o lente de aumento. En otras ocasiones, no será el movimiento, sino la simple enunciación verbal lo que puede devolver la vida a lo muerto, como en el relato *El viajero indispuesto*, en el que una mujer evita informar al revisor del tren de que su marido, sentado a su lado, acaba de morir:

Lo colocó bien, lo arropó en la manta, le volvió contra el respaldo, le caló bien la gorra, tapándole con la visera los ojos, le buscó los billetes del tren y la cartera, como un ladrón, y así, cuando volvió el revisor, ella le dio los billetes y le dijo: «Ese señor y yo».

Aquel «Ese señor» tan vivo y tan viajero devolvió cierta personalidad viviente al muerto.
(Gómez de la Serna, 2001, p. 752)

A continuación de ese relato, *Voz de contralto* se centra en otra pervivencia de lo ausente (o lo muerto) a través de la voz humana. Una niña prodigio huérfana canta con una voz de contralto que no le es propia; una voz cuya verdadera naturaleza se hace manifiesta en esa línea final que cierra la pieza con la precisión de un relato de Saki: «-No canto yo... Alguien canta por mí... Mi voz es la voz de mi madre» (Gómez de la Serna, 2001, p.753). Lo muerto deja tras de sí su memorial condensado en un objeto que, en ocasiones, acaba encontrando su lugar en el seno de lo cotidiano hasta que una revelación delata su origen inquietante, como sucede en la frase final de *Secreto de las dentaduras postizas*: «Guárdame el secreto, pero cuando alguien te muestre su dentadura postiza piensa que te sonrío un negro» (Gómez de la Serna, 2001, p.767). O en *El cráneo de Shakespeare*, donde el cráneo de atrezo utilizado durante una representación de *Hamlet* resulta ser el del propio bardo. Una expedición de arqueólogos abre el frasco herméticamente cerrado que encuentra en la tumba de un faraón liberando una evanescente colección de hondos suspiros del pasado «incomparables con los suspiros del presente» (Gómez de la Serna, 2001, p.808) en *Frasco de suspiros*. Los jóvenes hermanos de *Las gafas del abuelo* se disputan un objeto en el que parece contenida toda la experiencia vital de su antepasado:

Los dos huérfanos, Valentín y Leonardo, aún con el luto recién estrenado, se disputaron las gafas del abuelo muerto, después de comprobar que estaban llenas de experiencia y que con ellas se transparentaba la ficción de la vida, (Gómez de la Serna, 2001, p.783)

Los espacios también se cargan de significado con la ausencia de quienes se habían convertido casi en la prolongación natural de los mismos. Así ocurre en *El palco vacío*, cuya abonada «murió de marmoridad» (Gómez de la Serna, 2001, p.790) y, con ello, acabó desplazando el centro de atención del teatro entero durante una temporada de representaciones completa:

Llegó a tener más importancia el palco vacío y nostálgico que la obra representada. Todos miraban al palco de la muerta más que al palco escénico, y se oían en la sala suspiros que no eran dedicados a la comedia, sino al palco dramático. (Gómez de la Serna, 2001, p.790)

Otro motivo recurrente es el del suicidio, que incluso puede ir más allá de la humana pulsión de muerte para afectar, asimismo, al mundo de los objetos, como le ocurre a ese piano que «fatigado, se había salvado de las monótonas lecciones de la señorita del sombrero verde» (Gómez de la Serna, 2001, p.797) estrellándose contra el asfalto en plena mudanza en *Suicidio de un piano*. En *El recalcitrante de los pisos bajos*, el inesperado suicidio de una visita motiva que el protagonista, tras su larga predilección por vivir en los últimos pisos de los edificios, se vea obligado a un radical cambio de costumbres en sus futuras mudanzas. En varios casos, el suicidio se convierte en sublimación de la propia actividad profesional del suicida, como en *El extraño cirujano*, cuyo protagonista, a través de un proceso simbólico de desdoblamiento, se opera a sí mismo provocándose la muerte; o en *Brindis científico*, donde dos hombres de ciencia celebran haber sintetizado «la pócima de la muerte sin salvación» (Gómez de la Serna, 2001, p.805) ingiriendo festivamente su hallazgo; o en *Por fin el crimen perfecto*, que da vida al concepto a través de la fusión de víctima y verdugo en un solo sujeto; o en *El estudiante de geometría desesperado*, donde la muerte auto infligida se convierte en un juego de precisión:

El estudiante de geometría, cansado de circunferencias y de medios arcos, harto de dejar los ángulos como baúles abiertos, ahíto de intersecciones y elipses, se clavó el compás en el corazón, poniendo el centro geométrico al círculo de su límite, al perímetro de su vida y su muerte. (Gómez de la Serna, 2001, p.803)

Algunas fantasmagorías, como la ya mencionada *Aquella muerta*, son, directamente, cuentos de fantasmas apenas encubiertos, que, en algunos casos, prefieren preservar su ambigüedad, convirtiendo la percepción de lo sobrenatural en una cuestión de mirada. Así

ocurre en *La dama de los naufragios*, historia en la que un viajero adicto al riesgo paladea el nerviosismo de los pasajeros después de que las señales de alarma alerten de la inminencia de un naufragio. En ese instante, sus ojos se detienen en una enigmática figura femenina con la que nunca antes se había cruzado durante los días de crucero:

Bellísima, con el pijama más japonés del mundo, era Nuestra Señora de los Naufragios, la que no se logra ver ni a la entrada ni a la salida de los pasajeros, la que sólo se deja ver cuando suenan los timbres rojos del cinematógrafo del salvamento. (Gómez de la Serna, 2001, p.808)

Un insistente ¡ay! rompe el imponente silencio de la biblioteca de un palacio hasta que el bibliotecario desvela el origen del hechizo con una revelación que parece traer consigo el eco de lo sadeano en *El quejido de la biblioteca*:

-Aquí está el secreto... este libro está encuadernado con el descote de una dama a la que quiso mucho el viejo marqués...

El suspiro estuvo desaparecido mientras miramos el libro, acariciando la tersura de la encuadernación con algo de mano muerta. El ¡ay! se había replegado al sentir la indiscreción. (Gómez de la Serna, 2001, p.797)

El buzón de la puerta invierte la mecánica de la historia gótica de fantasmas al narrar el regreso de una familia, tras muchos años de ausencia, a un viejo palacio, donde el largo abandono ha propiciado un radical vaciado de presencia espectral: «Hasta se habían muerto los fantasmas» (Gómez de la Serna, 2001, p.763). Serán las cartas no abiertas encontradas en el buzón de palacio las que, según sugiere el narrador, propiciarán la repoblación fantasmagórica de las estancias.

Un objeto puede ser portador, delator o anunciador de muerte como plantea otra de las constantes temáticas en la colección de fantasmagorías ramonianas. Así, el neumático que interrumpe una merienda familiar campestre en Moncloa en el relato *La rueda del récord* y que

resulta venir de muy lejos con una carga luctuosa: «se le había escapado en Filadelfia al auto del gran récordman que se había matado cuando llevaba una velocidad de dos mil a la hora» (Gómez de la Serna, 2001, p.791). Y, también, la carta de pésame extemporánea que parece acelerar la muerte de la esposa de un amigo en *La amistad rota*: «mi esposa no había muerto y murió a los diez días de recibirse tu carta de pésame» (Gómez de la Serna, 2001, p.794). O la máscara mortuoria de *Careta para morir*:

Después de saber el destino de aquella careta se la miraba con cierto temor, como si sus ojos vieses el porvenir, como si escuchase por su cuenta lo que se iba diciendo. (...) Un viejo actor jubilado y momificado se escondía en ella y se adelantaba a las candilejas queriendo decir su palabra. (Gómez de la Serna, 2001, p.786)

La sangre en el jardín desarrolla el afortunado juego conceptual de sintetizar un *whodunit* dejando fuera del relato todo protagonismo humano: es el «agua muerta y sangrienta» (Gómez de la Serna, 2001, p.798) que mana de la fuente central del jardín la que delata, y al mismo tiempo resuelve, el asesinato cometido en el interior de la mansión. Una de las ideas más siniestras y perturbadoras del conjunto está en *El baúl ferebral*, una fantasmagoría que apareció únicamente en la edición de 1942: en el relato, un padre acaba estableciendo una relación causa-efecto entre los viajes que realiza con un baúl en forma de féretro y las sucesivas muertes de sus hijos acaecidas en su ausencia. Una vez establecida la conexión, el padre desiste de viajar con ese equipaje, pero la frase final abre un nuevo ángulo de perturbador humor negro: «Gracias a eso le dura aún su última hija, la soltera, metida en aguardiente» (Gómez de la Serna, 2001, p.753). La bufanda de *El de la bufanda de ahorcado*, una fantasmagoría de la edición de 1942 que más tarde se integró dentro de la edición de *Caprichos* de 1956, condiciona la vida de su portador: «Toda la vida de este hombre con bufanda de ahorcado está ahorcada y debería haber alguien que le saliera al paso y se lo dijese» (Gómez de la Serna, 2001, p.992) En *Los tapices contagiosos*, los tapices que decoran el palacio de un emperador no sólo muestran imágenes macabras en su superficie, sino que también se convierten en instrumentos tóxicos al propagar la tuberculosis entre quienes asisten a las recepciones oficiales:

Esa cosa de cenizas de vida que tienen los tapices, estaba más esclavizada en los tapices del emperador. Toda una batalla de generaciones derruidas se veía en ellos, y el polvo de los muertos daba el gran tono pardo descolorido a sus escenas.

Cada tapiz era una empalizada de cadáveres y no tenía ninguna importancia que representase escenas de amor, porque su fondo era la mortandad gris.

(...)

Esto nadie lo sospechaba, pero aquellos tapices esponjosos y absorbentes que habían estado en las alcobas y gabinetes de todos los Máximos (desde el I al XXI), iban contagiando la tuberculosis a la corte.

Ejercían el contagio como preeminencia principal y soplaban microbios sobre todos los reunidos y sobre los públicos que concurrían a asambleas y exposiciones.

El país se tuberculizaba por causa de aquellos grandes telones tristes que ponían decoración macabra a toda apertura solemne. (Gómez de la Serna, 2001, p.788-89)

Lo mortuario también engendra nuevos oficios en el universo dislocado de Gómez de la Serna, como el de la *Quiromántica de los muertos*, que «entraba en los velatorios y miraba las manos de los difuntos para ver si se había cumplido la ley de la muerte» (Gómez de la Serna, 2001, p.774); *El sastre desahuciador*, el más fiable indicativo para quien siente que va a morir, pues «los sastres saben cuándo un hombre está desahuciado y no le adelantan la última tela» (Gómez de la Serna, 2001, p.772) o *El médico espiritista*, que se desdobra en médium en plena consulta para interrogar a los enfermos fallecidos con el fin de que le puedan ayudar en cada nuevo diagnóstico.

El encuentro entre lo cotidiano y lo mágico sustenta algunos de los logros más poéticos de las fantasmagorías, como el que centra *Golpecitos con los dedos*. La costumbre de

un individuo de dar golpecitos con los dedos da pie a una miniatura casi kafkiana que convierte al personaje en sospechoso de espionaje –y de enviar mensajes en código morse- a los ojos de la ley, pero es la frase con la que lo recibe su esposa tras ser demostrada su inocencia lo que corona con un ingenioso matiz la historia: «Así perderás esa maldita costumbre que puebla de duendes nuestras veladas» (Gómez de la Serna, 2001, p.757). *El esqueleto de los fuegos* esboza una historia de deslumbramiento romántico con un objeto de deseo potencialmente espectral, en la que se aborda la porosidad de fronteras entre la vida y la muerte en el escenario de una celebración popular con un castillo de fuegos artificiales. Gómez de la Serna abre el relato invocando una plasticidad propia de los juegos de luz y sombra del imaginario cinematográfico, con los cuerpos cambiando de significado bajo el resplandor pirotécnico:

Me gustan los fuegos artificiales porque en el bochorno del verano y la sollamación de los fuegos, se ven las mujeres a una luz que está entre la vida y la muerte, más hermosas pero al mismo tiempo un tanto desaparecidas, como si la luz de las bengalas y los cohetes precipitase su metamorfosis. (Gómez de la Serna, 2001, p.760)

De hecho, el concepto de metamorfosis será otro de los ejes vertebradores en la colección de fantasmagorías ramonianas: unas transformaciones incesantes que, de hecho, ya formaban parte indisociable del espectáculo de las fantasmagorías del XVIII y que se trasladarán, a través de trucajes apoyados en el montaje, la sobreimpresión y el fundido encadenado, al cine pionero de Georges Méliès. En algunas fantasmagorías, el paso de la vida a la muerte se manifiesta a través de la transformación en objeto, como le ocurre a Violeta Duc, personaje del relato *Gran fiesta*, que, en el curso de una celebración donde varias muchachas imitan piezas pictóricas de un museo -«el catálogo del museo vivo parecía quedarse con la inmortalidad del museo muerto; pero había como una sonrisa escondida en los terciopelos para la efemeridad de aquella suplantación» (Gómez de la Serna, 2001, p.756)-, acaba definitivamente sepultada en forma de cuadro de Rembrandt, porque «había preferido la inmortalidad del arte a la frivolidad de la fiesta». Otra variable del mismo tema la ofrece *El estatuido*, relato en el que un personaje asiste a la inauguración de la estatua erigida en su honor «sin haber tenido que morir por eso» (Gómez de la Serna, 2001, p.782), aunque la

experiencia no deja de tener sus contrapartidas: «Cabeza de Sabio sentía reuma de fuente pública y pedradas de agua fría, sintiéndose mausoleado y lejano en cementerio de vivos» (Gómez de la Serna, 2001, p.783).

En *Le papillon fantastique* (1909), Georges Méliès desplegaba, a través del plano fijo característico del cine de atracciones, un recital de trucajes ópticos que colocaba el foco en la transformación del cuerpo femenino y su hibridación metafórica con el reino animal: la mujer mariposa y la mujer araña se manifestaban como polos opuestos de un eterno femenino que, en el primer tramo del corto, eran convocados a través de un juego de ilusionismo para después revelar su esencia dialéctica tras un punto de ruptura marcado por la irrupción de lo onírico. Frente a un telón pintado que podría evocar una de las versiones de *La isla de los muertos* de Arnold Böcklin, un mago hace aparecer a la mujer mariposa del interior de un cono y después dispara sobre un objeto que se desplegará en forma de estrella para revelar a otra mujer en su interior. Con las dos mujeres sobre el escenario, el mago se sienta en el lado izquierdo del mismo antes de caer dormido, momento en el que la tonalidad de la fotografía se sumerge en el claroscuro para liberar el inconsciente de la representación: la estrella se ha convertido en una tela de araña, desde cuyo centro la mujer arácnida intentará atraer hacia sí a la mujer mariposa para devorarla. El mago impedirá el sacrificio. En *La Chrysalide et le papillon* (1901) de Méliès, un mago árabe aparece en el claro de un espacio selvático para colgar de los árboles un inmenso capullo abierto. Con los sonos de una flauta, el personaje logra atraer hacia el interior a una gigantesca oruga, que, a los pocos segundos, emergerá en forma de mujer mariposa. El mago cubre a la mujer con una tela y dos figuras femeninas aparecen en el escenario para recoger la tela y descubrir que la metamorfosis ha sido totalmente culminada: la mujer mariposa ha perdido sus alas para convertirse en una mujer sin ningún rastro evidente de su origen animal. El mago intentará seducirla, pero un contundente gesto de la mujer le dejará convertido en una oruga, que abandonará el escenario arrastrándose de manera patética tras los pasos de las tres mujeres. En dos de las fantasmagorías de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* parecen abrirse camino ecos de esos dos trabajos de Méliès: *Metamorfosis* y *El aracnólogo*. En el segundo, un entomólogo vive concentrado en la clasificación taxonómica de diversas variedades arácnidas, aislado en «un barrio extraño poblado de cocheras, fábricas paradas, casas de lata, hoteles como sin habitantes y jardines

muertos»³³ (Gómez de la Serna, 2001, p.767), hasta que el hallazgo de la «araña mujer» (Gómez de la Serna, 2001, p.767) le lleva a escoger la pasión amorosa frente a la devoción profesional:

Pero un día cayó en la telaraña la araña mujer, que en vez de retorcerse bailó una danza seduciente, la danza sin miedo de la mujer desnuda, y el pobre dejó de diseñar arañas y se casó con ella. (Gómez de la Serna, 2001, p.767)

La alusión a la «danza seduciente» (Gómez de la Serna, 2001, p.767) activa inevitablemente el recuerdo de la poética de Méliès, donde la representación de lo sobrenatural también aparecía tamizada por el lenguaje del teatro de variedades, neutralizando el potencial siniestro de las imágenes a través de un tono en el que prevalecía lo lúdico. En *Metamorfosis*, Gómez de la Serna cuenta una historia de emancipación a través de una precisa condensación poética. En el relato, Gazel es un tipo que se complace en formular amenazas violentas a su esposa que nunca llega a materializar. Un buen día le dice a Esperanza, su pareja: «¡Te voy a clavar con un alfiler como a una mariposa!» (Gómez de la Serna, 2001, p.758). La respuesta a la amenaza cobrará la forma de una imagen que el escritor sirve a través de una elegante elipsis que podría mimetizar uno de los trucajes por corte de montaje del cine de Méliès:

Esperanza no contestó nada, pero cuando Gazel volvió la cabeza vio cómo por la ventana abierta desaparecía una mariposa que se achicaba a lo lejos, mientras se agrandaba la sombra en el fondo de la habitación. (Gómez de la Serna, 2001, p.758)

El contraste entre la mariposa que se achica y la sombra que se agranda ofrece, en la conclusión del relato, una imagen que trasciende los códigos del cine de Méliès para evocar la mayor complejidad de los juegos de iluminación del cine expresionista alemán. En las fantasmagorías de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* aparecen puntuales alusiones al cinematógrafo, como esa equivalencia entre las señales de alarma del barco que

³³ Evocación de un mundo que podría antojarse limítrofe al de la literatura de Bruno Schulz y Franz Kafka y que, en cierto sentido, anticipa imaginarios cinematográficos de nuestra contemporaneidad como los desolados entornos industriales del cine de David Lynch o la poética degradada de los hermanos Quay.

naufraga y «los timbres rojos del cinematógrafo» (Gómez de la Serna, 2001, p.808) que cierra el ya mencionado relato de *La dama de los naufragios*, la mención a «un imprudente que no ha podido ir al cinematógrafo» (Gómez de la Serna, 2001, p.804) del relato *Secreto de las revoluciones*³⁴, o la comparación entre la ventana de la consulta de un dentista y una pantalla cinematográfica que centra las enigmáticas conjeturas de *Luna odontológica*, un relato sobre la imposibilidad de encontrar un sentido unívoco a partir de la relación entre unas imágenes y su espectador: «¿Qué *écran* de ningún cinematógrafo es esa vidriera, detrás de la que se esconde sin disimulo un foco de automóvil todo encendido?» (Gómez de la Serna, 2001, p.800). En otras fantasmagorías, la imaginación de Gómez de la Serna parece anticipar imágenes o situaciones cinematográficas que no cobrarán su forma más perdurable en la pantalla hasta algunos años más tarde. Es el caso de *La mano*, un pequeño cuento macabro que detalla la venganza que la mano cercenada de un hombre emprende contra el médico que no pudo salvar su vida en la mesa de operaciones, suceso sobre el que la extremidad ejecutora ofrece, por supuesto, otra lectura: «Soy la mano de Ramiro Ruiz, asesinado vilmente por el doctor en el hospital y destrozado con ensañamiento en la sala de disección. He hecho justicia» (Gómez de la Serna, 2001, p.773). La aparición de la siniestra mano en el tercer párrafo coloca un doble énfasis sobre la capacidad de esa extremidad para ver a sus víctimas, así como una iluminadora lectura de sus movimientos, que evocan los de una araña:

La policía no encontraba la pista de aquel crimen, y ya iba a abandonar el asunto, cuando la esposa y la criada del muerto acudieron despavoridas a la Jefatura. Saltando de lo alto de un armario había caído sobre la mesa, las había mirado, las había visto, y después había huido por la habitación, una mano solitaria y viva como una araña. Allí la habían dejado encerrada con llave en el cuarto. (Gómez de la Serna, 2001, p.773)

La mano es una fantasmagoría presente en todas las ediciones de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*. Por tanto, siendo la primera edición la de 1935 no es posible

³⁴ Un relato en el que Gómez de la Serna parece aprovechar un recuerdo personal, recogido en el capítulo XXV de *Automoribundia*, en el que refiere cómo un grito suyo provocó la disolución de un mitin en el Jardín del Buen Retiro organizado para que socialistas y republicanos llegaran a un acuerdo: «De nuestro palco partían interrupciones, y cuando se fueron a aprobar las conclusiones, yo –yo mismo- inicié con un grito inusitado la contienda general que hizo que acabase el acto en el mayor desorden». (Gómez de la Serna, 2008, p. 203)

sostener que esa imagen le pudo ser sugerida a Gómez de la Serna por el resonante título del serial *La mano que aprieta o los misterios de Nueva York* (*The Amazing Exploits of the Clutching Hand*, 1936, Albert Herman) que se estrenaría un año más tarde, pero no sería descabellado plantearse que la vengativa mano del finado Ramiro Ruiz podría ser la reelaboración ramoniana de la mano cortada que una mujer andrógina, rodeada de una multitud, mueve con un bastón en una de las escenas de *Un perro andaluz* (*Un Chien Andalou*, 1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí. A partir de esa conexión, también podría aventurarse una estimulante línea de descendencia para la mano ramoniana, porque tanto su móvil vengativo como su movilidad arácnida acabarían encontrando eco en las imágenes de *La bestia con cinco dedos* (*The Beast with Five Fingers*, 1946, Robert Florey), película de terror para la que el propio Luis Buñuel concibió una escena, escrita bajo el título de *Alucinaciones en torno a una mano muerta*, que, pese a ser oficialmente rechazada por el estudio, acabó dejando su rastro en el montaje final, tal y como recuerda el cineasta en *Mi último suspiro*:

Intenté, igualmente, trabajar para Robert Florey, que preparaba *La bestia de cinco dedos*. Muy amistosamente, me ofreció escribir una secuencia de la película, que debía interpretar Peter Lorre. Imaginé una escena –en la se veía una mano viva, la bestia– que se desarrollaba en una biblioteca. A Peter Lorre y Florey les gustó mi trabajo. Fueron al despacho del productor para hablarle de él, pidiéndome que esperase a la puerta. Al salir, poco después, Florey me hizo un gesto negativo con el dedo pulgar. Rechazado.

Más tarde, vi la película en México. Mi escena estaba allí, entera. Me disponía a entablar una demanda judicial, cuando alguien me dijo: «La “Warner Brothers” tiene 64 abogados, nada más que en Nueva York. Atáquelos, si quiere.»

No hice nada. (Buñuel, 1982a, p.184-185)

Recogido por Agustín Sánchez Vidal en *Luis Buñuel. Obra literaria, Alucinaciones en torno a una mano muerta* incluye valiosos apuntes sobre el tratamiento del sonido de la escena

que ponen de manifiesto esa necesidad de transgredir los principios de representación de esa puesta en escena clásica que siempre fue una aliada natural del realismo. Frente a la función puramente ilustrativa de un uso ortodoxo de los efectos de sonido, Buñuel proponía dos asociaciones especulares que parecen canalizar esa concepción freudiana de lo siniestro (Unheimliche) como ese elemento familiar que ha dejado de resultar reconocible tras la percepción de un elemento de extrañeza:

Oímos, lejano, el canto de un gallo. Como un eco, se oye el mismo canto más cerca, pero con la banda sonora pasada al revés. Arde el fuego en la chimenea. Se oyen extraños ruidos. Uno de ellos despierta la atención y las temerosas sospechas del hombre: es como si una mano hubiera roto brutalmente las cuerdas de algún instrumento musical.

Son las doce de la noche. Oímos el carillón de la torre de la iglesia desgranando las horas y, como reverberación de un eco, el mismo carillón, pero con el sonido al revés. (Buñuel, 1982a, p.207)

El cineasta, apelando a una solución visual que podría haber encajado a la perfección dentro de la poética visual de *La caída de la casa Usher* de Jean Epstein, sugiere en otro momento el recurso a la imagen ralentizada, al tiempo que fija la turbadora extrañeza que produce la imagen de un pañuelo que se mueve solo mediante una comparación poética que podría haber celebrado Gómez de la Serna y propone un efecto de trampantojo —el rostro que se convierte en mano— antes de que la aparición sobrenatural y amenazante revele su aspecto:

Ve cómo el pañuelo se mueve lentamente. Sus pliegues se mueven como los pétalos de una flor carnívora. (Esta toma y las siguientes con el pañuelo y la mano, al ralenti).

Súbitamente, la más inesperada y horrible cara aparece entre los pliegues del pañuelo, que envuelve el extraño rostro como un sudario.

El rostro no tiene frente, y entre los dos minúsculos e inhumanos ojos negros una nariz afilada y fofa sobresale encima de una boca sin dientes y solamente dotada de mandíbula inferior. Este rostro se convierte lenta e inesperadamente en una mano que empieza a deslizarse hacia el aterrorizado personaje.

(Esta cara está formada por una mano cuyo dedo medio corazón hace de nariz, formando el pulgar la mandíbula inferior. Los ojos son dos puntos negros como dos perdigones.) (Buñuel, 1982a, p.207-208)

Agustín Sánchez Vidal aporta, en una nota al texto, una rigurosa datación del mismo que aporta mayores detalles de contextualización que la mención que realiza el propio Luis Buñuel en las páginas de *Mi último suspiro*:

Esta secuencia fue escrita en mayo de 1944 y registrada en la Screen Writers Guild el 14 de noviembre de 1945 con el número 30.454. Buñuel la presentó a Robert Florey y Peter Lorre, a quienes gustó la idea. No así a William Jacobs, el productor, por lo que todo quedó en agua de borrajas. Por eso fue grande la sorpresa de Buñuel cuando el 13 de junio de 1947 vio en México la película *The beast with five fingers*, dirigida por Florey e interpretada por Lorre, y comprobar que había utilizado su proyecto adaptándolo al gusto del director. Ya aparecía un embrión de la idea en *Un perro andaluz* y la reivindicó de nuevo introduciéndola en *El ángel exterminador*. (Sánchez Vidal, 1982, p. 286)

En efecto, una escena onírica de *El ángel exterminador* (1962) acabaría incorporando, con variantes, la misma situación planteada en ese *Alucinaciones en torno a una mano muerta* en cuya génesis acaso pudo interponerse la lectura de la fantasmagoría *La mano* de Ramón Gómez de la Serna. En otros casos, la sugerencia de escenas cinematográficas futuras en las fantasmagorías ramonianas resulta mucho más azarosa y sólo puede esgrimir ese hipotético sentido anticipatorio a los ojos del lector cinéfilo capaz de establecer asociaciones entre un imaginario y otro. Es lo que ocurre, por ejemplo, con *Interior de florería*,

pieza en la que podría verse la premonición de una célebre escena de *Vértigo* (*De entre los muertos*) de Alfred Hitchcock:

Cuando llegaron a los postres en el ágape íntimo, el poeta dijo lleno de tristeza:

-Hoy he visto desaparecer una mujer en el interior de una florería. Iba siguiéndola cuando la vi entrar en la tienda de flores... Primero la vi gulusmear entre los ramos de glicinas y de almendros, posándose en las rosas y besando los claveles... Pero de pronto, ya no la vi más... En las florerías es donde pueden suceder las cosas de magia más absurdas, (Gómez de la Serna, 2001, p.761)

Incluso lo que suprimió Gómez de la Serna de esa pieza en las ediciones posteriores a la de 1935 fortalece la asociación, toda vez que la desaparición de la mujer acaba encarnándose en un fetiche floral, una cristalización de un deseo fantasmagórico -«adquirí esta gardenia blanca que llevo en el ojal y que quizás es la encarnación de esa bella mujer desaparecida entre las flores...» (Gómez de la Serna, 2001, p.1120)-, y la frase que cierra el relato planea sobre esa cosificación del cuerpo femenino que se convertirá en tema central del clásico de Hitchcock: «todos se quedaron consternados mirando la flor en que los pétalos tenían calidad de hombros y mejillas de mujer» (Gómez de la Serna, 2001, p.1120). Otra ficción premonitoria podría ser *Lita-Foi*, protagonizada por una bailarina que «parecía haber muerto y haber resucitado varias veces» (Gómez de la Serna, 2001, p.792), una concisa historia vampírica que encontrará su inesperada amplificación en un clásico del terror italiano como *Suspiria* (1977) de Dario Argento, objeto de una relectura en 2018 por parte de Luca Guadagnino que refuerza los vínculos con la danza expresionista y con los movimientos y danzas sagradas de George Gurdjieff que el original únicamente esbozaba. En el relato de Gómez de la Serna, el secreto de la eterna juventud de la célebre bailarina reside en la vampirización de la juventud de sus discípulas:

Lita-Foi absorbía la infantilidad de aquellas niñas, el vapor violeta que se desprendía de sus bailes, esa gracia que sólo tiene la pierna colegial al torcerse en el gesto de

holocausto y de ofrenda, mientras los brazos se enarcan sobre la cabeza sosteniendo el velo de las cerezas (Gómez de la Serna, 2001, p.792-793)

La vocación de las fantasmagorías era la de otorgar un epílogo humorístico al diálogo filosófico con la muerte que planteaba *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, pero en el conjunto de piezas la ligereza no está reñida con la gravedad, que aflora en algunas ocasiones, como en *La muerte de Eva*, recreación del fallecimiento de la primera mujer en esa edad de la inocencia del ser humano en la que todavía no habían podido desarrollarse los primeros ritos funerarios, porque la muerte aún no había hecho presencia tras la expulsión del Paraíso:

Todos miraban con ojos de espera la muerte absoluta de Eva, y sintieron cómo comenzó el hedor de la muerte y vieron apoderarse de su nariz el cáncer de la muerte, y, por fin, convencidos, la escondieron en una plazoleta del bosque, debajo de muchas ramas, pues de ningún modo se pudieron atrever a enterrar al primer muerto, ellos que eran los primeros asistentes al primer sepelio humano.

El enterrar es cosa de resignados, y hay tan espantosa crueldad e impasibilidad en echar mucha tierra sobre un difunto, que sólo los ensañados hombres de después fueron capaces de eso. (Gómez de la Serna, 2001, p.799)

Ramón Mayrata reconstruye el modo en que Robertson desarrollaba sus Phantasmagorías en el Convento de las Capuchinas y el modo en que describe el final de la sesión permite entender ese tipo de espectáculo como algo parecido a nuestros contemporáneos Pasajes del Terror, que enfrentan al visitante con una imagería macabra para propiciar una experiencia catártica, donde las fronteras entre el miedo y la hilaridad a menudo se confunden:

Robertson remató el espectáculo con esta conclusión: «Ciudadanos, os he mostrado todo tipo de fantasmas. Pues bien, quiero deciros que no hay más que uno

verdaderamente terrible, el fantasma del destino reservado para todos y cada uno de nosotros».

En ese momento, un esqueleto sonriente, de pie en el centro de la sala, agita una guadaña. (Gómez de la Serna, 2017, p.377)

Quizá la función última de las fantasmagorías ramonianas no fuera muy distinta: más allá de aliviar el efecto de la lectura de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, todas estas ficciones partían de la convicción de que, como en una Danza de la Muerte medieval, nuestro destino es lo que nos igualará a todos, aunque quizá ofrezca un liberador consuelo dejar que la imaginación revolotee libre sobre el tema y, en su vuelo, fije e immortalice algunas briznas de ingenio y humor.

1.4. La dialéctica Lumière/Méliès. Cuando los fantasmas reclaman su territorio

A raíz del estreno de *¡Lumière! Comienza la aventura* (2016), una selección restaurada de 114 películas seleccionadas de entre un total de 1422 trabajos producidos por la Société Lumière entre 1895 y 1905, debidos a la labor de operadores como Louis Lumière, Alexandre Promio, Gabriel Veyre, Francesco Felicetti, Marius Sestier, François-Constant Gierl, Félix Mesguich, Charles Moisson y otros profesionales no identificados, Thierry Frémaux, director del proyecto, así como responsable del Instituto Lumière y director artístico del festival de cine de Cannes, recordaba en las entrevistas promocionales que el nacimiento del cine activó una serie de consideraciones metafísicas entre los profesionales de la prensa que dieron cuenta del hecho:

Realmente no sabemos si es cierta esa leyenda según la cual se dice que los primeros espectadores que contemplaron *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896) se apartaron asustados, temiendo que la máquina ferroviaria les arrollase. Desde el momento en que es una leyenda que me gusta, no tengo reparo en perpetuarla, pero no está claro que fuese exactamente así. Lo que sí es cierto es que los espectadores se sintieron impresionados por la invención de los Lumière. Hoy, por ejemplo, no sabemos cómo será nuestro futuro, pero sabemos que tendremos un futuro. Un futuro tecnológico que se centrará en la realidad virtual: así que estamos preparados para recibir algo nuevo. Pero en esa época el espectador aún no sabía lo que le aguardaba. Por supuesto podemos especular e incluso imaginar cuáles podrían ser sus reacciones. Los primeros periodistas escribieron que gracias al cine la muerte ya no sería eterna, porque nuestros seres queridos podrían permanecer eternizados en esas imágenes en movimiento. O sea que lo primero que inspiró el cine fueron consideraciones esencialmente metafísicas, mucho más que la música. No sabemos dónde y cuándo nacieron la música, la pintura o la literatura, pero sí tenemos esos datos con respecto al cine: Lyon, 1895. Lo que no sabemos tan bien es el cómo y el qué de ese nacimiento. La historia del cine ha demostrado la importancia de futuros cineastas como Griffith o Eisenstein en la construcción de un lenguaje cinematográfico, pero en el caso de los Lumière no somos todavía conscientes de su verdadera aportación a ese lenguaje, no

somos conscientes del alcance artístico de lo que hicieron, que fue mucho más allá de presentar una invención tecnológica.³⁵

Lejos de limitarse a ser un mero escaparate de trabajos restaurados de los orígenes del cine, *¡Lumière! Comienza la aventura* construía un discurso orientado a cuestionar dos de los prejuicios más reiterados en las historias canónicas del cine en torno a la aportación de los pioneros hermanos de Lyon: que en los Lumière hubo dos empresarios técnicos cuyo trabajo se orientaba a colocar en el mercado la invención del cinematógrafo, pero no estaba dotado de ambición artística; y que los Lumière no tuvieron una vocación real como cineastas. El segundo prejuicio es desarticulado por una cuestión simplemente numérica: diez años de producción constante de piezas cinematográficas trascienden los objetivos de la operación atribuida a los Lumière y delatan la presencia de un impulso más vocacional que pragmático. El primer prejuicio es desmontado a partir del meticuloso análisis formal de esas películas pioneras, donde cuestiones de composición de plano como la predilección por las perspectivas en diagonal escogidas para dar dinamismo y espectacularidad a la acción registrada colocan los primeros cimientos de lo que más adelante se considerará puesta en escena. Incluso los cimientos de esa profundidad de campo que acabará siendo recibida como una de las grandes conquistas del lenguaje cinematográfico y que, a finales de los 50, André Bazin entronaría como elemento clave de la especificidad del medio. Por otro lado, la cuidadosa elección de elementos dinámicos, ya sea en el centro del plano, como el humo que emerge de las fraguas de *Forgerons* (1895), o en el fondo de la imagen, como las ramas de los árboles agitadas por el viento en *Repas de bébé* (1895) delatan una clara conciencia de la necesidad de trascender los códigos de la fotografía realista del siglo XIX: los Lumière sabían que en sus manos había nacido un arte nuevo, que necesitaba reivindicar su especificidad a través del movimiento en el interior del plano, asimilando así —o haciendo posible el potencial utópico de— el acento que la pintura impresionista había colocado sobre la sensorialidad y los mecanismos de la percepción. Por último, la evidencia de que los Lumière filmaban varias versiones de un mismo trabajo, depurando a través de la repetición el efecto espectacular de sus filmaciones también

³⁵ Declaraciones recogidas en una entrevista propia realizada durante los encuentros de Unifrance, en París, de marzo de 2017.

desestabiliza la concepción ingenua del cinematógrafo como mera ventana abierta al mundo en la que, en esos primeros tiempos, era más bien el azar y no la intención del artista lo que determinaba el resultado final: de la fundacional *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) el documental *¡Lumière! Comienza la aventura* recopila hasta tres versiones distintas con variantes. Frémaux también encuentra argumentos para matizar la idea de objetividad asociada al imaginario de los Lumière, toda vez que en estas películas pioneras se pueden encontrar los indicios de una dirección de actores, que no impide, de hecho, que alguno de los individuos comunes que el cinematógrafo elevaba automáticamente a sujeto cinematográfico se rindiese a los excesos de una súbita y disonante sobreactuación.

Con sus películas, que en ese primer momento aún no se llamaban films sino *vues* (vistas), los Lumière no sólo inauguraron la que estaba destinada a convertirse en la gran modalidad de ocio para las masas del siglo XX, poniendo énfasis, a diferencia del modelo Edison, en la proyección y el disfrute colectivo de una comunidad de espectadores, sino que también abrieron uno de los principales caminos estéticos del cine: el del realismo, el registro de la realidad, que André Bazin acabaría considerando a finales de los 50 como el destino natural del medio. «Las verdaderas primicias del cine (...) buscan la imitación total de la naturaleza. Todas las perfecciones que se añadan al cine sólo pueden, paradójicamente, retraerlo a sus orígenes» (Bazin, 2008, p.38), escribiría el teórico en las páginas de *¿Qué es el cine?*, donde planteaba que la esencialidad cinematográfica estaba en esas imágenes capturadas en su temporalidad y ante las que el cineasta no tenía mejor opción que la de preservar la ambigüedad inmanente de lo real. Como señala Frémaux, en el primer cine de los Lumière estaba ya el germen de algunas de las más gloriosas conquistas del arte cinematográfico:

En *¡Lumière! Comienza la aventura* propongo una comparación entre Lumière y Rossellini, y entre Méliès y Fellini, porque, en realidad, no resultaría operativa una comparación tradicional entre documental y cine de ficción. Si tú le das una cámara a un joven probablemente en él se manifestarán tanto la dirección Lumière como la dirección Méliès: una dirección no niega a la otra. Es la suma de la una y la otra lo que define al cine. Lumière capturaba el mundo y lo mostraba tal cual es y Méliès lo

reinventaba. Lumière es Rossellini, Bresson, Renoir, Kechiche y toda la corriente naturalista del cine, mientras que Méliès es Hollywood³⁶.

No deja de resultar llamativo, no obstante, que esas primeras películas que mostraban a los obreros saliendo de la fábrica, a un grupo de hombres jugando a las cartas, a un grupo de fotógrafos desembarcando en un puerto o a una pareja alimentando a su bebé activaran entre los cronistas de la época esa tecla de reflexión metafísica que mencionaba Frémaux. Dos cronistas anónimos dieron cuenta de la sesión ofrecida por los hermanos Lumière el 28 de diciembre de 1895 en el Salon Indien del Grand Café de París en sendos periódicos y en ambos casos se manifestó esa primera concepción del cinematógrafo como producto de la ciencia capaz de desafiar a la muerte. La crónica publicada el 30 de diciembre de 1895 en las páginas del periódico de extrema izquierda *Le Radical* concluía así: «Ya recogimos y reproducimos la palabra, ahora recogemos y reproducimos la vida. Podremos, por ejemplo, ver cómo los intérpretes actúan de nuevo mucho después de haberlos perdido»³⁷ (Banda y Moure, 2008, p.40) El mismo día aparecía en las páginas de *La Poste* otra recensión que culminaba con una afirmación que celebraba la derrota de la muerte en una clave lindante con el lenguaje poético: «Cuando estos dispositivos se entreguen al público, cuando sea posible fotografiar a los seres queridos no en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su acción, en sus gestos familiares, con la palabra en la punta de los labios, la muerte dejará de ser absoluta»³⁸ (Banda y Moure, 2008, p.41)

Los periodistas no fueron los únicos que se sintieron tentados a asociar ese bautismo (del cinematógrafo) con la idea de la desaparición y la muerte. En la entrega de su sección *La Vie à Paris* publicada el 13 de febrero de 1896 en las páginas del diario *Le Temps*, el escritor, dramaturgo y miembro de la Academia francesa Jules Claretie ve en el cine un invento cargado de posibilidades para capturar la vida libre de amaneramiento, composición y construcción dramática, señalando que le resultan más convincentes las películas de los Lumière que se limitan a registrar lo real que las que se proponen una mínima construcción

³⁶ Ídem.

³⁷ «On recueillait déjà et l'on reproduisait la parole, on recueille maintenant et l'on reproduit la vie. on pourra, par exemple, revoir agir les siens longtemps après qu'on les aura perdus» (Traducción propia)

³⁸ «Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers non plus dans leur forme immobile mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue». (Traducción propia)

narrativa, como sería el caso de *L'arroseur arrosé* (1895, Louis Lumière). En un momento del texto, Claretie se pone a imaginar la evolución del cinematógrafo en términos de una progresiva cercanía y precisión en el registro y mimesis de la realidad y el entusiasta vuelo de su imaginación le lleva a pensar que su propia mortalidad será el límite que le impedirá seguir contemplando el crecimiento y desarrollo de ese arte recién nacido:

En realidad, la muerte sólo será un inconveniente para aquellos que, como el Angély³⁹, *viven por curiosidad*, porque estamos entrando en el milagro científico y cuanto más avancemos por ese camino, más curiosidad tendrán ellos por vivir.

Ahora, ¿la curiosidad satisfecha da felicidad? ¿Y este maravilloso cinematógrafo, que nos da el espectro de lo vivo, nos dará, incluso nos permitirá mantener el fantasma y los gestos, e incluso el sonido de la voz, la dulzura y las caricias de seres queridos difuntos? Estas son otras preguntas. Simplemente doy cuenta del espectáculo vislumbrado y sorprendente. ¡Nuestros nietos verán muchos más! ¡Y se asombrarán con nuestro asombro!⁴⁰ (Banda y Moure, 2008, p.43)

La llegada del cine de Georges Méliès abrirá un nuevo camino que permitirá canalizar de manera más explícita y directa toda esta carga fantasmática del nuevo medio cinematográfico. Sus películas serán el puente directo entre los espectáculos de Phantasmagorías y el recién nacido cine, y también marcarán una línea de continuidad entre el arte del ilusionismo y las posibilidades del medio recién nacido, capaz de radicalizar y espectacularizar los trucos y las ilusiones que un mago podía convocar en escena. El cine pasará a convertirse, así, en el gran aliado de esa desacralización de la magia que había nacido en el Renacimiento: cuando en una película de Méliès a un personaje se le fragmentan

³⁹ Angély fue el último bufón de la corte francesa y desarrolló su labor durante los sucesivos reinados de Luis XIII y Luis XIV.

⁴⁰ «En vérité, il n'est qu'un désagrément de la mort, pour ceux qui, comme l'Angély, vivent par curiosité, c'est que nous entrons en plein dans le miracle scientifique et que plus nous irons, plus ils sera curieux de vivre.

Maintenant, la curiosité satisfaite donne-t-elle le bonheur? Et ce merveilleux Cinématographe, qui nous rend le spectre des vivants, nous donnera-t-il, en nous permettant d'en conserver le fantôme, et les gestes, et le son de voix même, la douceur et les caresses des chers êtres disparus? Ce sont là d'autres questions. Je note simplement le spectacle entrevu et stupéfiant. Nos petits-neveux en verront bien d'autres! Et qu'ils s'étonneront de nos étonnements!» (Traducción propia)

todos los miembros o le crece la cabeza como un globo es evidente que lo que está en juego es un truco óptico, una ilusión debida a un virtuoso uso de la técnica, pero, al mismo tiempo, esa imagen imposible se manifiesta ante los espectadores con una poderosa impresión de realismo. La bifurcación que tiene lugar cuando Méliès decide convertirse en el primer ilusionista cinematográfico va mucho más allá de la posibilidad de desplegar y desarrollar nuevos géneros en la pantalla: si los Lumière habían presentado en sociedad un aparato que proyectaba imágenes que eran registro directo (fotográfico) de la realidad, el cine de Méliès vendrá a demostrar en un momento muy temprano que la imagen cinematográfica también puede ser algo de lo que desconfiar, porque puede presentar de la forma más convincente posible el más elaborado de los engaños. Cuando Edgar Morin rememora el hallazgo azaroso de las posibilidades del trucaje cinematográfico por parte de un Méliès deslumbrado por el cinematógrafo, resulta tentador vincular el nuevo significado generado por la suma de dos imágenes con el funcionamiento de una greguería ramoniana:

A finales de 1896 (en octubre, supone Georges Sadoul), es decir, apenas un año después de la primera representación del cinematógrafo, Méliès, como cualquier operador de la casa Lumière, filma la plaza de la Ópera. La película se atasca y vuelve a ponerse en marcha al cabo de un minuto. Mientras tanto, la escena ha cambiado: el ómnibus Madeleine-Bastille, arrastrado por caballos, ha dejado lugar a un coche fúnebre. Nuevos peatones atraviesan el campo visual del aparato. Al proyectar la película, Méliès vio de repente un ómnibus transformado en coche fúnebre y a los hombres cambiados en mujeres: «Se había encontrado el truco de las metamorfosis» (Morin, 2018, p.55)

El ómnibus que se convierte en coche fúnebre tiene la sintética belleza de esas greguerías ramonianas que, a través del juego metafórico, impulsan también una metamorfosis o anticipan una transformación a través del tiempo, como esa greguería que convierte la pantalla cinematográfica en esquila de defunción. Al mismo tiempo, la casualidad quiso que el punto de llegada de esa metamorfosis tuviese que ver con lo funerario, reforzando esa vinculación entre el cine y la Phantasmagoría que Méliès irá desarrollando a conciencia con

cada nuevo trabajo, aunque, en sus manos, lo siniestro siempre irá de la mano de lo ligero y lo bufonesco. Ese error de cámara que transformó el ómnibus en coche fúnebre también vino a demostrar a Méliès, ilusionista fascinado con el nuevo dispositivo cinematográfico, que no había contradicción entre su viejo oficio y su nuevo objeto de seducción: la nueva máquina podía también emplearse para invocar lo fantástico, para diluir las fronteras entre lo visible y lo invisible. En 1935, Georges Méliès, redescubierto como humilde vendedor de juguetes en la estación ferroviaria de Montparnasse, aceptó escribir en tercera persona su propia entrada para un *Diccionario de hombres ilustres* patrocinado por la Sociedad de las Naciones que finalmente no fue publicado. Tras el fallecimiento del cineasta, la revista francesa *Cinéma*, nacida en 1954 por iniciativa de la Federación francesa de Cine-clubs, recuperó ese texto, en el que Méliès detallaba su paso de la magia al cine y su progresiva formación autodidacta para convertir el nuevo medio en un instrumento capaz de articular un imaginario de lo imposible:

Al regresar a París⁴¹ fue un devoto espectador del teatro de ilusiones –creado por el gran taumaturgo Robert-Houdin–; fue perfeccionando y se dedicó a dar numerosas representaciones en los salones primero, y después en el museo Grévine y en el teatro de la galería Vivienne.

(...)

En 1888, como estaba en venta el teatro Robert-Houdin, Georges Méliès, que tenía ya una buena posición, compró el establecimiento, lo renovó, lo transformó y allí comenzó su carrera de realizador de trucos teatrales, de decorador, y de ilusionista. Conservó la dirección de este teatro durante treinta y seis años consecutivos, sin dejar de crear innumerables ilusiones. El teatro Robert-Houdin fue demolido en 1923 para la terminación del boulevard Haussmann, después de setenta y cuatro años de representaciones ininterrumpidas.

⁴¹ El fragmento alude a la etapa vital del futuro cineasta de regreso en París tras su año de aprendizaje en Reino Unido (1884) y su matrimonio con Eugénie Genin.

(...)

Desde hacía muchos años, bastante antes de las vistas animadas⁴², las representaciones del teatro Robert-Houdin concluían habitualmente con la proyección de una serie de vistas fotográficas sobre cristal coloreadas (eran generalmente temas de viaje, acompañadas de algunas vistas cómicas pintadas a mano, y cromatropos o rosetones multicolores que giraban y tenían un bonito efecto decorativo). Estas proyecciones estaban hechas con la luz oxhídrica, con la ayuda de varias linternas de Molteni, combinadas de tal manera que permitían que los cuadros se fundiesen unos con otros. El sistema era análogo al “fundido” actual de las vistas cinematográficas. Además diversas placas mecanizadas permitían distintos efectos (caída de nieve, relámpagos, efectos del día y la noche, paso de coches por la carretera, ferrocarriles, barcos por el río, etc.). Todo se obtenía con la ayuda de cristales que se deslizaban horizontalmente. En suma, se trataba de la vieja linterna mágica perfeccionada, la que precedió a la cinematografía, pero los personajes estaban inmóviles, contrariamente a los del cine, y se deslizaban sencillamente como los personajes perfilados de las sombras chinescas.

A pesar de esta imperfección, estas proyecciones gustaban al público porque veía lugares y países desconocidos, vistosamente fotografiados y adornados con colores muy bonitos. Nos permitimos recordar este hecho para ver que mucho antes de la aparición del cine, Méliès estaba completamente familiarizado con las proyecciones propiamente dichas; ejecutadas bien con la luz oxhídrica, bien con la luz oxietérica, bien con lámparas de arco eléctrico. Desde ese punto de vista específico, ya tenía muy adelantada su formación cuando se metió en el mundo de la cinematografía; y esto le supuso una gran ventaja, ya que la iluminación de los aparatos cinematográficos era completamente idéntica, al menos en esta época. (Méliès, 2013, p.15-18)

⁴² Vistas animadas es el modo que utiliza Méliès de referirse a las películas. La elección del término es consecuente con la denominación utilizada en el cine de los orígenes –*vues*–, pero resulta ya anacrónica en el contexto de esos años 30 en los que el cineasta escribe este texto.

En *Le revenant* (1903), Méliès comprime en una película de tres minutos de metraje la esencia de los espectáculos de Phantasmagoría, mostrando las peripecias, en plano fijo, de un anciano que pasa la noche en una posada. Después de que los sirvientes adecenten la habitación, él se sienta junto a una mesa para leer el periódico y, a partir de ese momento, se inicia el recital de trucajes: la palmatoria empieza a moverse sola sobre la superficie de la mesa para, a continuación, aumentar exageradamente de tamaño. Tras un breve momento de calma, en el que el anciano consigue sentarse para emprender la lectura, la llama de la vela prende en el periódico: de las cenizas emergerá una mujer que, tras esbozar unos movimientos seductores, pasa a convertirse en una aparición fantasmagórica, envuelta en una sábana y con rostro de bruja. La aparición sobrenatural empieza a perseguir al atribulado huésped y, en ese momento, cobra presencia el efecto más imaginativo del conjunto: la imagen del espectro se emborrona, empieza a convertirse en una nube de energía fantasmagórica que acaba atravesando la figura del actor que interpretaba al anciano, fijando en celuloide el imposible choque entre dos planos de realidad, el mundo de los vivos y el de los muertos.

Cuando Méliès dirige *Le revenant*, ya lleva siete años expandiendo las posibilidades narrativas y técnicas del cine. Su camino había empezado como directa prolongación de la estética realista y el propósito testimonial del cine de los Lumière, como atestigua su película más antigua conservada, *Une Partie de cartes* (1896), versión de la *Partie d'écarté* de Louis Lumière que comentó Máximo Gorki en su texto sobre su primer encuentro con el cine. Ese mismo año, *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (1896) le permite demostrar que el cinematógrafo puede tener, también, el inesperado uso de depurar los trucos de un espectáculo de ilusionismo escénico. Méliès había heredado el teatro del mago Robert-Houdin con todo su archivo de maravillas, autómatas y objetos prodigiosos y había perpetuado y renovado su tradición sobre el escenario, pero ahora el nuevo instrumento cinematográfico no sólo le daba la oportunidad de divulgar la sabiduría de Robert-Houdin ante un público más amplio –y que no tardaría en ser internacional–, sino que también le permitía encontrar un aliado tecnológico para engañar al ojo a través de una serie de recursos expresivos que acabarían sustentando la gramática del cine. En su biografía en tercera persona, el propio Méliès coloca *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* en el punto de partida de su

consagración internacional como suministrador de imágenes fantásticas para el espectador cinematográfico:

Durante los nueve primeros meses de 1896, Méliès no hizo, como los otros, más que escenas al aire libre o pequeñas vistas cómicas sin especial relevancia, pues su tiempo estaba principalmente ocupado por la creación y el perfeccionamiento del material (tomas de vistas, desarrollo, tirada y proyección). Cuando tuvo, al fin, un laboratorio bien organizado, pudo dar rienda suelta a su fecunda imaginación y comenzar esa larga serie de vistas extraordinarias, que comenzó en 1896 con *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*: y que continuaría hasta 1914 sin dejar de asombrar a los espectadores de la época. Se fueron sucediendo entonces obras cada vez más importantes que, en poco tiempo, dieron a conocer a su autor en todas las partes del mundo. Puede decirse sin exageración que la marca Georges Méliès Star Film que él creó tuvo, durante largos años, la máxima reputación en todos los teatros cinematográficos, a causa del virtuosismo en la ejecución de sus películas y de su carácter internacional. (Méliès, 2013, p.24-25)

Si de la mano de los Lumière surge el impulso que nutrirá todas las estéticas del realismo –apoyadas en el registro de lo real y en la temporalidad de la imagen–, Georges Méliès esbozará muy pronto buena parte de los géneros cinematográficos fundamentados en el artificio y la imaginación: no sólo las películas de truco del cine primitivo, sino también la cinta de terror, la fantasía feérica, la aventura, la adaptación literaria y la reconstrucción histórica, entre otras variantes. También se considera a Méliès como el creador del primer estudio cinematográfico –su estudio acristalado en Montreuil, verdadera contrafigura de la Black Maria⁴³ de Edison–, lo que permitiría acreditar su figura, como señalaba Frémaux, como precursora de ese modelo Hollywood que popularizará la expresión fábrica de sueños. Con todo, entender el cine de Méliès como el camino natural de un ilusionista que se interesó por el

⁴³ Considerado el primer estudio cinematográfico del cine norteamericano, su construcción en 1893 precede a la construcción del estudio de Méliès, levantado tres años más tarde. Con todo, se puede esgrimir la idea de que, dado que los primeros años del Black Maria estaban consagrados a la producción de material para su consumo en los kinetoscopios, su verdadera naturaleza era pre-cinematográfica, convirtiendo las instalaciones de Montreuil en, efectivamente, el primer estudio construido tras el nacimiento oficial del cinematógrafo.

cinematógrafo y exagerar la importancia del error técnico para justificar el nacimiento azaroso del primer trucaje cinematográfico —el paso de manivela— puede llevar a pasar por alto algo realmente importante: en cierto sentido, el nacimiento del cinematógrafo de la mano de los testimoniales y realistas Lumière puso en evidencia una insatisfacción colectiva que se canalizó de diferentes maneras. En el caso de periodistas y escritores, como ya se ha visto, superponiendo esa interpretación espectral y fantasmagórica sobre las imágenes cotidianas de los hermanos de Lyon; en el caso de Méliès, abriendo con sus propias manos un nuevo camino conceptual y estético. Hay un dato que es interesante traer a colación y que permite entender la clara relación que podrá establecerse entre un cineasta de los orígenes como Méliès y un artista y teórico clave en la gran década de consagración artística del cine como Jean Epstein: un positivista acérrimo como Étienne-Jules Marey, uno de los pioneros de la imagen en movimiento merced a sus experimentos cronofotográficos en torno al estudio del movimiento, también reprochó al cinematógrafo de los Lumière su incapacidad para revelar lo invisible:

La obsesión de Marey por ver lo invisible no encontraba respuesta en las películas de los Lumière. Contemplar a velocidad real un tren que llega a una estación no tenía para él ningún interés. Y Méliès compartía esa opinión. En cambio, ralentizar las imágenes, trucarlas, ocultar algunas partes, registrar sobre una superficie sensible un solo movimiento aislado o un punto entre otros... Eso sí permitía ver algo que escapaba habitualmente al ojo. En eso Marey, como especialista en el trucaje de imágenes, coincidía con Méliès, quien con sus artificios reveló también mundos desconocidos (aunque mucho menos científicos).

En aquella época tan decisiva (1895-1896), la cronofotografía sobre película presentaba una dualidad inquietante, como la linterna mágica en sus inicios, que molestaba a ciertos científicos austeros. La cinematografía era capaz de descubrir con todo lujo de detalles los misterios de la naturaleza, de representar el mundo, pero también de despertar, como en los tiempos de Huygens, un cortejo de imágenes espantosas, dignas de El Bosco, fantasmagóricas, burlescas, escatológicas o licenciosas. Ese viraje, esa verdadera «depravación» de la cronofotografía hacia el

abismo infernal del placer, que tímidamente habían iniciado Demený⁴⁴ y Edison, sería completado por Méliès. (Mannoni, 2013, p. 69)

A pesar de que los experimentos de Étienne-Jules Marey se desarrollaban en el ámbito racionalista de la investigación científica sobre el estudio del movimiento, en su albor puede encontrarse un pequeño eco de la Phantasmagorías, rasgo que permitiría plantear una cierta equivalencia entre las figuras del cronofotógrafo y el ilusionista Méliès, unidos en su compartida frustración ante los primeros resultados del cinematógrafo de los Lumière, aunque uno viviera su particular desencuentro desde el ámbito de la ciencia y el otro desde el del espectáculo. Las trayectorias esqueléticas de Marey tenían, sin duda, algo de fantasmagórico, como también lo tendrían años más tarde los experimentos de películas radiográficas de James Sibley Watson:

Marey buscó en la fotografía la obtención de figuras esquemáticas similares a las introducidas por los hermanos Weber⁴⁵ en 1836 para estudiar la marcha del hombre. Las figuras precronofotográficas de los Weber eran representaciones especulativas que, a pesar de su calidad, no ofrecían la exactitud buscada por Marey. Pare este tipo de imágenes con la cronofotografía, Marey vistió a sus modelos totalmente de negro, con líneas brillantes o puntos luminosos dispuestos en las articulaciones, y realizó unas «fotografías geométricas» de gran precisión. La cámara fotográfica sólo registraba las líneas brillantes formadas por las cintas pegadas, siguiendo la estructura ósea del individuo, de forma que las fotografías geométricas así obtenidas constituían una representación abstracta y cinemática de los desplazamientos sucesivos de las extremidades y el tronco. En 1883, Marey bautizó este tipo de fotografía como *trayectorias esqueléticas*, y hablaba de las imágenes del «hombre esqueleto» en referencia a los trabajos de los hermanos Weber. (Mannoni, 2013, p. 51)

⁴⁴ Georges Demený, cronofotógrafo, discípulo de Marey, responsable de un estudio sobre los movimientos de las manos de los magos en los trucos de ilusionismo.

⁴⁵ Wilhelm y Eduard Friedrich Weber, fisiólogos y anatomistas alemanes, autores de la obra *Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge* (1836).

Los ejemplos de las *trayectorias esqueléticas* de Marey y de los experimentos cinefluorográficos de James Sibley Watson ejemplifican dos interesantes puntos de intersección entre la imagen científica y la imagen fantástica, dos conceptos que, en el fondo, nunca funcionarán como polos opuestos y que seguirán entrecruzándose en diversos momentos a lo largo del siglo XX, así como en las primeras décadas del siglo XXI. El paso del pensamiento mágico al pensamiento empírico no se manifestó en forma de corte radical y el empeño de la ciencia por revelar lo invisible hará que en muchos momentos el lenguaje de la ciencia recurra a la metáfora impregnada de fantasmagoría: ocurre así, por ejemplo, cuando la física cuántica se enfrenta a los límites de lo mensurable y cuando la evolución de la realidad virtual permite pensar en nuestros avatares de síntesis como en el porvenir evolutivo de la figura del fantasma. Con Méliès, los fantasmas que habían sido excluidos del catálogo Lumière reclamaban, por decirlo de algún modo, su territorio y, de la mano del director de *Viaje a la Luna* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) lograrían ocuparlo no sólo de manera directa y explícita en tanto que personajes, argumentos y contenido, sino que también acabarían dejando una impronta a perpetuidad en el medio a través de la articulación del lenguaje. Con Méliès los fantasmas hechizan el cine transformándose en lenguaje, en recursos expresivos: dando lugar, precisamente, a las figuras estilísticas que estarán más cerca del trabajo del sueño – representando la transformación a veces aleatoria de una cosa en otra, de una figura en su opuesto, de un objeto en su metáfora; o propiciando la condensación de varios sentidos o planos de realidad en una sola imagen- que de la articulación gramatical de un relato.

En un texto de homenaje a Georges Méliès que grabó el cineasta experimental Norman McLaren a instancias de Henri Langlois para la presentación de una retrospectiva del pionero en el contexto de un festival cinematográfico de Zurich, el autor del oscarizado corto de animación pixelada *Neighbours* (1952) contextualizaba el alcance de la revolución individual emprendida por el primer ilusionista del cine, destacando no sólo sus aportaciones temáticas y sus hallazgos de lenguaje, sino también su particular equilibrio entre la independencia creativa y la capacidad de seducción de las masas:

La película acaba de nacer. En Francia, Lumière la usaba para registrar los detalles de la vida y las ocupaciones cotidianas. En Dinamarca, Eldfelt fotografiaba retratos de

grupo de la realeza europea. En Alemania, la cámara estaba siendo utilizada de una manera notablemente imaginativa para grabar una excursión en bicicleta. Un camarógrafo de los Lumière estaba filmando escenas en China y el Tíbet. En los Estados Unidos, un productor estaba intentando un registro sobre el terreno de la invasión militar estadounidense de Cuba.

Casi en todas partes, el nuevo medio estaba siendo utilizado con intención documental; su ojo ansioso estaba sondeando una amplia gama de temas de actualidad, desde las intimidades del círculo familiar hasta las destrucciones producidas por el poder político.

Fue frente a este contexto documental que Méliès apareció como un verdadero innovador en el campo del contenido. Fue el primero en concebir las películas como un vehículo para el cuento de hadas y la fantasía. Mientras otros estaban contentos con el registro de la actualidad, Méliès se dispuso a grabar las maravillas de un nuevo tipo de "actualidad", construida a partir de pintura, lienzo y las convenciones del teatro, pero simultáneamente liberada de (así debió parecerle a Méliès) las limitaciones físicas del teatro. Como todos los magos, Méliès había alcanzado su gloria ejerciendo sus aparentes poderes sobre las limitaciones físicas del mundo natural; fue rápido en percibir en el nuevo medio la posibilidad de aumentar enormemente esos poderes.

El tipo particular de fantasía a la que se dirigió Méliès era encantadora, de buen carácter, llena de humor genial. Creó un mundo de maravillas, que brinca con una poesía alegre y una agitada fantasía.

Es difícil decidir si su importancia como primer poeta y fantasista de la pantalla es más importante que su papel como uno de los primeros técnicos creativos del cine.

Descubrió y usó imaginativamente la mayoría de los recursos cinematográficos básicos. A pesar de que no he visto ni mucho menos todas las películas existentes de Méliès, creo que tengo razón al decir que estos recursos incluyen:

Exposición doble y múltiple, enmascaramiento, desvanecimientos y desvanecimientos, *stop motion*, cámara lenta y cámara rápida.⁴⁶

En las páginas de *El cine o el hombre imaginario*, Edgar Morin desarrollará su teoría de que Georges Méliès es el responsable de la definitiva transformación del cinematógrafo de los Lumière en cine. La primera conquista será la de fijar el concepto de metamorfosis como principio rector de la sucesión de imágenes sobre la pantalla:

Si, original y esencialmente, el cinematógrafo Lumière es desdoblamiento; el cine Méliès, original y esencialmente, es metamorfosis. Se puede captar a la vez la continuidad profunda que existe en el seno de esta diferencia profunda. Del mismo modo que en la visión mágica hay continuidad y unidad sincrética del doble; en la metamorfosis, la duplicidad de la imagen cinematográfica suscitaba ya o dejaba prever el mundo fantástico de la metamorfosis. (Morin, 2018, p.56)

En una de las escenas de *Viaje a la Luna* se puede apreciar esa potencialidad de un cine que soñaba con su propia articulación como lenguaje en un momento en el que su alfabeto aún se hallaba anclado en las limitaciones de los orígenes. En un solo plano, la película muestra el aterrizaje de la nave sobre la superficie lunar, la salida de los

⁴⁶ « The motion picture had just been born. In France, Lumière was using it to record the details of daily life and occupations. In Denmark, Eldfelt was photographing group portraits of European royalty. In Germany, the camera was being used in a remarkably imaginative way to record and outing in bicycles. A cameraman of Lumière's was shooting scenes in China and Tibet. In the USA, a producer was attempting an on-the-spot record of the American military invasion of Cuba.

Almost everywhere, the new medium was being used with documentary intention; its eager eye was probing a wide range of actuality subjects, from the intimacies of the family circle to the destructions wrought by power politics.

It was against this documentary background that Méliès appeared as a real innovator in the field of subject matter. He was the first to conceive of the films as a vehicle for fairy tale and phantasy. Where others were content with recording straight actuality, Méliès set out to record the marvels of a new kind of "actuality", built from paint, canvas and the conventions of the theatre, but simultaneously released from (what must have seemed to Méliès) the physical infirmities of the theatre. Like all magicians, Méliès had gloried in his apparent powers over the physical limitations of the natural world; he was quick to sense in the new medium the possibility of greatly adding to those powers.

The particular kind of phantasy Méliès turned to was charming, good-natured, suffused with a genial humour. He created a world of wonders, which hops with a jaunty poetry and a busy phantasy.

It is difficult to say whether his significance as the first poet and phantasis of the screen is more important than his role as one of the first creative technicians of the cinema.

He discovered and used imaginatively most of the basic cinematic devices. Despite the fact that I have seen far from all of the existing Méliès films, I think I am right in saying these include:

double and multiple exposure, masking, fade-outs and fade-ins, stop motion, slow motion and fast motion». (Traducción propia)

expedicionarios a la superficie, el saludo que lanzan a la Tierra contemplada desde la lejanía y sus preparativos para pasar la noche a la intemperie tras una puntual erupción de un cráter que no les provoca sustancial alarma. Mientras duermen –y los espectadores seguimos frente al mismo plano-, un cometa surca el firmamento, que pasa inmediatamente a ser ocupado por siete estrellas, de las que emergen siete rostros humanos, antes de que la imagen se disuelva en otra que muestra la humanización de tres cuerpos celestes. Mientras nieva sobre los viajeros durmientes, los cuerpos celestes desaparecen del plano. Los viajeros se despiertan y salen de escena entrando en el interior de un cráter. El plano ha durado algo más de dos minutos, pero, pese al estatismo del cuadro –la cámara permanece fija-, el talento de Méliès ha logrado crear un constante dinamismo a través de diversos trucos escenográficos y ópticos: el cohete desaparece del escenario como por ensalmo, mientras algunas partes del decorado se despliegan para atraer la atención del espectador sobre el firmamento. Cuando los personajes duermen en primer término la acción –el paso del cometa, la aparición de las estrellas, los cuerpos celestes- se desplaza al fondo de la imagen a través de un virtuoso uso de la sobreimpresión, el fundido y el fundido encadenado. El código, pues, es el propio de ese cine de los orígenes, previo a 1915, que es la fecha comúnmente fijada en las historias del cine para determinar la aparición del montaje en continuidad de la mano de cineastas como David W. Griffith y Edwin S. Porter: a través de la fragmentación del tiempo y el espacio, los dos cineastas norteamericanos sentarán las bases de la sintaxis clásica del cine fijando las pautas de lo que será empleado por el resto de profesionales del medio como un lenguaje universal asentado sobre una idea de continuidad narrativa. La relación entre las imágenes seguirá, así, unos criterios de causalidad, pero también será posible transmitir una idea de simultaneidad narrativa de distintas acciones o incluso de afinidad conceptual entre acciones dramáticas desarrolladas en distintos tiempos y espacios –la *Intolerancia* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*; 1916) de D. W. Griffith podría servir de ejemplo para esto último-. Méliès, por tanto, realiza su *Viaje a la Luna* en un contexto completamente distinto –el del llamado cine primitivo o cine de atracciones-, donde el plano todavía no ha descubierto su capacidad de fragmentación y se abre ante el espectador de cine como un escenario teatral, en cuyo interior se van a desarrollar las acciones que lo llenarán de dinamismo y contenido dramático. En el fragmento del sueño de los viajeros dentro de la escena comentada, el desplazamiento de la

atención del espectador de las figuras durmientes hacia el firmamento y, después, la sucesión de apariciones que tendrá lugar en esa superficie revelan una enorme capacidad intuitiva para crear un sentido del montaje dentro del plano. Méliès no logra refinar la capacidad narrativa del cine, pero sí coloca los cimientos del potencial ensoñador del nuevo medio y, en escenas como la comentada, siembra la semilla de un poder transformador que se infiltrará dentro de la gramática clásica del medio.

En principio, la metamorfosis es la directa traslación de un acto de ilusionismo que pasará del escenario a la pantalla, pero, a la larga, se convierte en un factor indisociable de la evolución de las imágenes en movimiento y de su articulación como lenguaje versátil capaz de expresarlo todo. La metamorfosis es primero un tema –la mujer que se convierte en fantasma en *Le revenant*-, luego una serie de recursos expresivos y trucos ópticos para representar ese tema –paso de manivela, fundidos, fundidos encadenados, ralentís, aceleraciones, etcétera-, y, finalmente, la latencia mágica que, tras el hallazgo de las posibilidades del montaje cinematográfico, convertirá en maleables dos dimensiones como el tiempo y el espacio:

El tiempo del cinematógrafo era exactamente el tiempo cronológico real. El cine, por el contrario, expurga y divide la cronología; pone de acuerdo los fragmentos temporales según un ritmo particular que no es el de la acción, sino el de las imágenes de la acción. El montaje une y ordena con continuidad la sucesión discontinua y heterogénea de los planos. Este ritmo, a partir de series temporales despedazadas en trozos menudos, *reconstituirá un tiempo nuevo, fluido*.

Este tiempo fluido está sometido a extrañas compresiones y dilataciones. Está dotado de varias velocidades y eventualmente de marcha atrás. Las películas dilatan, detienen los momentos intensos que culebrean la vida real como si fueran relámpagos. «Podéis tener en la pantalla durante 120 segundos lo que pasa en 10 segundos», decía Epstein. Miradas de amantes, catástrofes, colisiones, explosiones y otros instantes supremos tienden a inmovilizar su duración. Por el contrario, los momentos vacíos, los episodios secundarios, se comprimen hasta la volatilización.

(...)

Esta metamorfosis del tiempo lleva tras de sí una metamorfosis del propio universo, que pasa generalmente inadvertida, pero que el acelerado y el *ralentí*, en su exageración óptica, hacen perceptible. Con el acelerado, la vida de las flores es shakespeariana, decía Blaise Cendrars.

(...)

Así, el acelerado y el *ralentí*, exagerando la fluidez del tiempo del cine, suscitan un universo fluido donde todo sufre la metamorfosis.

¿No cabe suponer un parentesco entre esta metamorfosis y la metamorfosis fantástica de Méliès?

(...)

Al mismo tiempo que la metamorfosis del tiempo, el cine opera la del espacio poniendo la cámara en movimiento y dotándola de ubicuidad. El aparato tomavistas sale de su inmovilidad con la panorámica y el *travelling*.

(...)

El parentesco entre la metamorfosis manifiesta (película fantástica) y la metamorfosis latente (película realista) se hace filiación cuando se piensa en el encadenado. El encadenado comprime el espacio como el fundido comprime el tiempo. En cierto modo es la anti-coma del filme (la coma, en el lenguaje escrito, marca una cierta ruptura en la continuidad mantenida de la frase; el encadenado, por el contrario, tiene por fin establecer una urgente continuidad en el seno de una inevitable ruptura). (...) El encadenado asegura esta continuidad por la metamorfosis que se opera, ante nuestros

ojos, de los objetos, seres vivos y paisajes. El encadenado es, por otra parte, un truco de metamorfosis de Méliès, que transformó en esqueleto por medio del fundido-encadenado en *El huevo mágico*.⁴⁷ A veces sigue conservando un perfume de su antigua magia: «Un lento encadenado de paisaje... produce un efecto de sueño, de embrujo»⁴⁸.

La transformación del espacio por el cine, como la del tiempo, desemboca en su límite en el universo mágico de las metamorfosis. (Morin, 2018, p-57-63)

Debajo, pues, de la dialéctica Lumière/Méliès se agita todo el porvenir del cine y se manifiesta una idea muy seductora: el paso del cinematógrafo al cine conlleva, también, la definitiva incorporación a un nuevo medio de una carga mágica camuflada bajo la forma de recursos esenciales de lenguaje. El cine llevará el fantasma puesto, siempre latente, pero, en muchas ocasiones, para invocarlo y que se manifieste será necesario ir más allá de las formas de expresión consensuadas a fin de activar el poder transformador y metamórfico de la imagen cinematográfica. Quizá reescribir una y otra vez el mito de Orfeo era el peaje que el séptimo arte no tenía otro remedio que pagar para honrar ese origen híbrido en la zona de sombra que separa a la ciencia de la magia.

⁴⁷ Se refiere a la película de Georges Méliès *L'oeuf du sorcier* (1903).

⁴⁸ Cita extraída de *Theory of the Film* de Bela Balazs.

1.5. De entre los muertos. Cuando el mito de Orfeo atraviesa el cine

Capaz de rivalizar con el canto de las sirenas en la expedición de los Argonautas y de seducir a la naturaleza entera, la música que emerge de la lira del tracio Orfeo, hijo de Eargo y, probablemente, Calíope, encarna todo el poder transformador del arte. De un arte que en la mitología clásica aún sigue estrechamente entrelazado con la magia y la vivencia de lo trascendente: Orfeo, iniciado en los misterios de Samotracia, fue el sacerdote de los Argonautas y su intervención resultó decisiva para negociar la benevolencia de los dioses Cabiros sobre sus compañeros de misión. El viaje de ida y vuelta de Orfeo a los infiernos para rescatar a su esposa muerta Eurídice, mordida por una serpiente mientras huía del deseo agresivo de Aristeo, conforma el mito central asociado a su figura. Un mito en el que se manifiesta esa percepción primitiva del arte como ritual para cruzar al otro lado, para entablar una comunicación con lo invisible y cruzar la frontera que nos separa de los muertos. Y también un mito que quizá estaba destinado de manera natural a ser acogido, desarrollado y amplificado por una disciplina artística que aún iba a tardar vario siglos en nacer, como es el cine, toda vez que la mirada forma una parte central de su relato. Después de que la música de Orfeo haya extendido su hechizo a lo largo y ancho del infierno, relativizando tormentos y condenas y propiciando una cierta suspensión temporal, Hades y Perséfone deciden liberar a Eurídice y permitir al músico que se la lleve de vuelta al mundo de los vivos, pero le imponen una condición: que no se gire para mirarla hasta que haya salido de su reino espectral. Orfeo no puede evitar que la curiosidad, la desconfianza o el deseo le lleven a desobedecer esa regla. La mirada de Orfeo provoca que Eurídice muera por segunda vez. En esta ocasión, para siempre.

La Carlota Bray que vuelve de entre los muertos en el capítulo final de *Cinelandia* puede ser una pervivencia del mito de Orfeo: una Eurídice rescatada de entre los muertos por esa máquina órfica que es el cinematógrafo, cuya condena es sólo poder devolverla en forma de imagen; es decir, de fantasma. La fascinación por la figura de la mujer hermosa y muerta le llega a Gómez de la Serna filtrada por el Romanticismo y el decadentismo y se manifiesta no sólo en muchos componentes necrófilos de su obra literaria, sino también en ese mundo objetual que le rodeó y que cabe ver como una prolongación de su discurso creativo. En las

páginas de *Automoribundia*, el escritor habla de la lápida de una joven que formó parte del muso portátil en que se convirtió su despacho, espacio de trabajo permeable a lo cósmico, a lo microscópico y también a lo espectral:

Pero lo que ponía más serio a mi despacho en aquella época de confusiones y anhelos era una auténtica lápida de cementerio, lápida de nicho con su empaste de muerte detrás –la mantequilla de la media tostada-, que yo empotré en la pared salvando el que creyó inmortal recuerdo un joven enamorado.

La lápida decía:

ANITA FONSECA
MURIÓ A LA EDAD DE 18 AÑOS
EL 7 DE ENERO DE 1860
SU AMIGO BARTOLOMÉ CRESPO
LE DEDICA ESTE RECUERDO (Gómez de la Serna, 2008, p.260)

Quince años antes de que Anita Fonseca abandonase el mundo de los vivos, Edgar Allan Poe había publicado su poema narrativo *El cuervo* (1845), en el que esa idea de la amada muerta que hechiza el presente del amante que lamenta su ausencia, palpable en muchos otros puntos tanto de su obra narrativa como de su obra poética, alcanza una de sus más paradigmáticas e influyentes cristalizaciones. En su ensayo, *Filosofía de la composición*, Poe detalla el proceso creativo tras *El cuervo* y ahonda en el sentido de la imagen de la amada muerta dentro de la meticulosa construcción lírica del texto:

Había avanzado ya hasta la concepción de un cuervo, ave de mal agüero, repitiendo monótonamente la palabra «nunca más» al final de cada estrofa, dentro de un poema de tono melancólico y de unos cien versos de extensión. Ahora bien, sin perder jamás de vista mi finalidad, o sea lo *supremo*, la perfección en todos los puntos, me pregunté: «De todos los temas melancólicos, ¿cuál lo es más por consenso *universal*?». La

respuesta obvia era la muerte. «¿Y cuándo –me pregunté- este tema, el más melancólico, es el más poético?». Después de lo que ya he explicado con algún detalle, la respuesta era igualmente obvia: «Cuando está más estrechamente aliado a la *Belleza*; la muerte, pues, de una hermosa mujer es incuestionable el tema más poético del mundo; e igualmente está fuera de toda duda que los labios más adecuados para expresar ese tema son los del amante que ha perdido a su amada» (Poe, 1987. p. 71-72)

A las reflexiones de Poe se podría añadir la idea de que el sentimiento amoroso siempre implica un deseo de eternidad, de inmortalidad, que se ve obligado a negociar con nuestra condición de seres en el tiempo, de sujetos sometidos a la erosión de la temporalidad, que afecta tanto a la perdurabilidad de esa idea de belleza como a la caducidad de toda existencia. En otro capítulo de *Automoribundia*, Gómez de la Serna habla del cuadro anónimo que decoraba su torreón de Velázquez, en el que se mostraba la imagen de una mujer demediada entre el esplendor de su belleza y su esqueleto, simbolizando la irremediable unidad de la vida y la muerte como componentes esenciales de toda existencia:

Aumentan mis cosas y cuelgo en mis paredes un cuadro conmovedor, que perteneció al Duque de Rivas, y en cuyo lienzo una mujer de tamaño natural aparece hermosa y orgullosa por un lado y desollada y descarnada por otro.

Todo lo que de pintoresco y atronador hay en mi cuarto adquiere reposo y se cura gracias a la presencia de esta dama entrañable, ante la que algunos de los palurdos que suben al torreón exclaman:

-¡Hay que ver lo que somos!

Yo busqué realmente durante mucho tiempo un cuadro que bastase a dar consistencia a mi decorado, que todo lo volviese a la realidad y encontré, por verdadera casualidad,

éste, que es de los cuadros impares de la pintura, de aquellos cuadros en que el pintor se dejó impresionar por el pavoroso contraste entre la vida y la muerte.

El cuadro ése da atardecido constante a mi cámara de trabajo y atempera sus detonancias. En su ancho y gran lienzo, esta mujer pone orden en todas las cosas y nos señala la verdad. Así se puede vivir en la confinación de un despacho sin prohibir que lo pintoresco juegue y se congrege alrededor, pero dando una entonación final a mi juego, permitiendo que a todo le llame la atención la atinada sensatez. Bonito es vivir en la paradoja alternada.

Mi muerta viva es una mujer seria, que está enterada de lo que ha de durar su belleza y que por eso precisamente tiene una seducción arrebatadora. No puedo sentarme a la mesa de trabajo sin mirarla, sin consolarla por un lado y sonreírle por otro.

¡Qué hombruno resulta su lado mondado, tuerto y medio en calavera! Se diría que vuelve a ser hombre, que es una especie de hermafroditismo un poco macabro el que suscita.

Ya dije una vez que ninguna calavera parece ser de mujer; pero en este contraste se ratifica aquella idea y se prolonga.

Pero donde este cuadro entra en su idea pura, donde se asoma a la clarividencia, es en ese espejo en que la medio muerta viva se mira con coquetería de verdad.

En ese espejo, lo supuesto se realiza tan de veras, que toda la figura se desplaza en la muerte y pierde su sexo exquisito y atiplado para que la domine otro sexo hosco y energumenal.

Estoy muy satisfecho con este hallazgo indicador, que es aviso elocuente que tiene sobre aviso mi vida.

Es hermosa la franqueza de este cuadro y su no pararse en chiquitas y su valiente exhibición y su alarde sincero.

La gran dama no se recata. Las perlas la adornan con profusión, su traje es de rico brocado, su cabellera es rubia y está espolvoreada a la moda, sus encajes le dan la frivolidad femenina que es menester.

Hay una crudeza, un desgarrar, una confidencia tan suprema en este cuadro, está tan demostrado y bien desarrollado el teorema, que a veces me paro ante él contemplando lo que insabido dice y lo que de difícil decir proclama.

Se tiene con esta mujer esa sobreposición a toda dificultad o imposibilidad que hace que le digamos:

-No importa, aun con eso te quiero... Aun en la cuenca vacía de tu ojo izquierdo busco la mirada tierna y enterada de tu ojo derecho, y lo único que haré será tapar tu corazón para no verle moverse en la jaula de tus costillas como una codorniz dando con la cabeza en el límite, en el eterno punto muerte en que retrocede y choca para volver a debatirse.

La noble dama de mi cuadro no pierde su belleza por como se repucha en sus revelaciones y por como por más que sonrío el lado de su anatomía desnuda, ella está seria, asustada, llena de honda angustia.

¡Qué luces tiene algunos días mi cuadro! ¡Cómo impresiona a las damas que han entrado en mi cuarto y que estaban demasiado burlonas! Pone en la belleza de mis visitantes un velo de compunción con el que están más hermosas. (Gómez de la Serna, 2008, p. 357-358)

En la Lámina VI del cuadernillo de ilustraciones de *Automoribundia* se incluye una fotografía del cuadro anónimo, que Gómez de la Serna decide titular como *La muerta viva*. La mujer del cuadro sostiene un espejo en su mano izquierda, colocada a la altura de su rostro, mientras señala el objeto con su mano derecha. En el espejo lo que se refleja es su calavera: es decir, el rostro de esa mitad izquierda de su configuración anatómica que ha sido ya totalmente tomada por el despojamiento y la muerte en crudo contraste con esa parte derecha que aún luce el esplendor de la belleza y la juventud, así como los elementos de moda, peluquería y maquillaje que parecen fijar al personaje en un entorno cortesano donde la apariencia es, en buena medida, también la identidad. De las palabras de Ramón Gómez de la Serna se puede inferir que el cuadro le servía como Memento mori, así como soporte de bromas macabras para las visitas femeninas que accedían a su espacio íntimo. El detalle del espejo parece atravesar el tiempo en dirección a esa reflexión formulada en el Orfeo de Jean Cocteau, según la cual en un espejo –y, por extensión, en la imagen cinematográfica o en la pantalla- lo que se observa es a la muerte trabajando.

También el fragmento de *La Eva futura* de Villiers de l'Isle Adam en el que André Bazin creía detectar una anticipación de la proyección cinematográfica se articula como díptico que relaciona la belleza con su degradación. Así, tras esas primeras imágenes de una bailarina en su esplendor, vendría la revelación de su reverso oscuro:

Edison lanzó una exclamación extraña. Después se dirigió a la colgadura y quitó la banda de los vidrios polícromos. La imagen viviente desapareció. Otra tira heliocrómica empezó a pasar vertiginosamente ante la lámpara. El reflector envió a la pantalla la figura de un ser exangüe, remotamente femenino, de miembros desmirriados, mejillas flacas, boca desdentada y casi sin labios, con el cráneo pelón, los ojos ribeteados y toda su persona arrugada y maltrecha. (De l'Isle Adam, 1972, p. 196)

No es el tiempo ni la muerte lo que actúa en ese espectáculo de metamorfosis que presenta el Edison imaginado por Villiers de l'Isle Adam, sino el maquillaje:

-¿Quién es esa bruja? -preguntó lord Ewald.

-Es la misma: es decir, es la verdadera. La que estaba debajo de la apariencia de la otra. Veo que nos habéis enterado todavía de los sorprendentes adelantos del arte del afeitte en los actuales tiempos. (De l'Isle Adam, 1972, p. 196)

La doble imagen invocada por el autor de *La Eva futura* sería reiteradamente canalizada por el cine, donde se convertiría en uno de los lugares comunes de un género de terror donde sobreimpresiones y fundidos encadenados desvelarían el rostro avejentado –o, directamente, la calavera- bajo el espejismo de belleza de la bruja, una constante que acabaría encontrando su plasmación más elegante y sofisticada en la célebre escena del cuarto de baño de la habitación 237 del hotel Overlook de *El resplandor* (*The Shining*, 1980, Stanley Kubrick): un inmortal momento cinematográfico, distinguido por el elocuente uso de un espejo freudiano, en el que también podría detectarse una cierta latencia del travelling circular de la escena del motel en la gran película órfica por excelencia, *Vértigo* (*De entre los muertos*) de Alfred Hitchcock. Pero no hay que abandonar aún el estimulante entorno del torreón de Velázquez. Es reveladora la asociación de ideas que lleva a Gómez de la Serna a hablar del maniquí de cera –en realidad, el segundo maniquí de cera de su propiedad- que le acompañará en ese torreón inmediatamente después de desarrollar su reflexión sobre el cuadro de *La muerta viva*:

El maniquí de cera es el único «ralentí» que se puede conseguir de la mujer en reposo de un gesto, la única imagen de la mujer que puede merecer demencia religiosa, con una religiosidad vital, sin la abstracción a que conducen los mármoles y que cuando llega algún aporte femenino a la mesa de los espiritistas es una mano de parafina. (Gómez de la Serna, 2008, p. 358)

El fragmento citado reúne en una sola frase una alusión al lenguaje cinematográfico –ese ralentí que Jean Epstein asociaba en *La inteligencia de una máquina* a la revelación de lo muerto en lo vivo-, una reflexión sobre la elevación de una figura femenina a icono religioso y una mención al espiritismo, pero quizá lo esencial de ese paso de un tema a otro –del cuadro al

maniquí- sea entender que en la asociación de ideas del escritor hay una inquietante coherencia interna: convivir con la pintura de una mujer convertida en Memento mori y con un maniquí de cera que eterniza una sonrisa o un gesto supone convivir con dos muertas. No es este estudio el lugar para analizar las implicaciones psicoanalíticas de la asociación que el propio Gómez de la Serna llega a sugerir en algunos momentos entre esos dos iconos y las dos mujeres más importantes de su vida: Carmen de Burgos, su muñeca de cera⁴⁹, y Luisa Sofovich, su muerta viva, que logró sobreponerse a una septicemia poco antes del definitivo exilio bonaerense del escritor. Tampoco es gratuito forzar una cierta traslación cinematográfica de esas dos imágenes que asocian la feminidad con la muerte –porque, a fin de cuentas, ¿qué es una muñeca de cera sino el sucedáneo de una momia o de un cadáver incorrupto?-, porque sobre ellas se puede proyectar todo ese rico imaginario que ha generado el séptimo arte en torno a la difunta que regresa o en torno al cuerpo inmovilizado y fetichizado del objeto de deseo: la muerta viva que se mira en el espejo para contemplar la imagen de su calavera anticipa, como ya se ha apuntado, muchos de los efectos de sobreimpresión que el cine desarrollaría a partir de Méliès y el tópico visual de la calavera que se revela bajo la piel acabará siendo un insistente lugar común en el imaginario del cine de terror, del mismo modo que la muñeca de cera cobra forma literal como destino inquietante en algunos clásicos del cine de terror –*Los crímenes del museo* (*Mystery of the Wax Museum*; 1933, Michael Curtiz), *Los crímenes del museo de cera* (*House of Wax*; 1953, André De Toth), *La casa de cera* (*House of Wax*; 2005, Jaime Collet-Serra)- y se transforma en un forma más sofisticada de reconstrucción de un objeto de deseo perdido en la más celebre transubstanciación cinematográfica del mito de Orfeo –*Vértigo* (*De entre los muertos*) (*Vertigo*; 1958, Alfred Hitchcock)- o, infiltrándose en la variable de la muñeca hinchable o el juguete de uso sexual, se convierte en funcional pretexto para abordar los riesgos de una masculinidad abocada al solipsismo –*Tamaño natural* (*Grandeur nature*; 1974, Luis García Berlanga), *I Love You* (1986, Marco Ferreri), *Lars y una chica de verdad* (*Lars and the Real Girl*; 2007, Craig Gillespie) o *Air Doll* (2009, Hirokazu Koreeda)-. En el fondo, las dos mujeres muertas que compartían el torreón de Velázquez con Ramón Gómez de la Serna mantienen una fuerte vinculación directa

⁴⁹ Asociación realmente desconcertante si se tiene en cuenta que la figura de Carmen de Burgos (1867-1932), periodista, escritora y activista, difícilmente podría homologarse al de una figura pasiva.

con dos insistentes motivos cinematográficos, que quizá canalizan dos de las patologías necrófilas más evidentes de esa mirada masculina, ocasionalmente patológica, que ha ido esculpiendo el discurso hegemónico del medio: la atracción por el cuerpo femenino cosificado y por el cuerpo femenino diseccionado.

En su ensayo *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Pilar Pedraza se sirve de una cita de *Sol negro. Depresión y melancolía* de Julia Kristeva para intentar entender los motivos profundos de esa fascinación con la imagen de la mujer muerta que recorre la cultura:

En su estudio ya clásico sobre la melancolía y la depresión, Julia Kristeva indica que tanto para el hombre como para la mujer la pérdida de la Madre, es decir, la separación de ella, la individualización, es una necesidad vital, biológica y psíquica, la primera etapa para alcanzar la autonomía personal. Hay que dejar atrás a la Madre, pero el matricidio simbólico debe tener lugar de un modo óptimo y ser erotizado, lo que quiere decir que el objeto perdido debe ser reencontrado como objeto erótico o bien «sublimado», es decir, reconvertido en la producción de cultura, en la creación. Cuando estas transferencias no se producen o se producen mal, el sujeto no puede deshacerse del cadáver de la Muerta, y, vampirizado por el fantasma que se alimenta de su energía, sufre él mismo la muerte depresiva o melancólica del yo. Es el caso de Edgar A. Poe y otros creadores que han sentido la necesidad de proyectar en su obra el fantasma de la Mujer muerta, o han experimentado una inclinación especial hacia la clase de zonas crepusculares donde Ella parece dispuesta a dejarse ver y salir a escena engalanada con los esplendores del arte bajo la luz de un sol negro.

La semióloga y estudiosa del psicoanálisis Elizabeth Bronfen, en la introducción a su libro fundamental y fundacional sobre las relaciones de la feminidad, la muerte y la estética, *Over her Dead Body*, se pregunta cómo puede una representación artística verbal o visual como la de la Mujer muerta ser a la vez estéticamente agradable y mórbida, y cómo podemos disfrutar, recrearnos, sentirnos elevados emocionalmente y tranquilizados psicológicamente al contemplar el cadáver de un semejante. A estas

preguntas responde que las representaciones de la muerte en el arte son tan agradables porque ocurren en un terreno imaginario, no real, y porque el placer proviene de la confrontación con la muerte, pero con la muerte de otro, especialmente de ese Otro radical que es la Mujer en nuestra cultura. Representar el cadáver bello, joven, femenino o materno es una manera de desactivar su virulencia. En líneas generales coincidimos con Bronfen, pero quizá habría que poner énfasis en el hecho de que el cadáver siempre es fascinante, sea cual sea su género y aspecto. La visión de la carroña humana, bella o repugnante, real o representada provoca la angustia paralizadora propia de lo siniestro y al mismo tiempo la estupefacción de lo abyecto. Además de tenerla como Otro, la tomo por mi imagen especular en un estado ya indecible y me fascina. (Pedraza, 2004, p.14-16)

Esa doble dimensión de contemplar lo Otro y, al mismo tiempo, reconocerse en la imagen de la muerta está implícita en las palabras de Gómez de la Serna cuando menciona el carácter masculino de la calavera en la pintura de *La muerta viva*. Más heterodoxa puede parecer esa mención a esa «especie de hermafroditismo un poco macabro» (Gómez de la Serna, p.357) que quizá podría emparentarse con una de las más inolvidables representaciones de la Muerte que ha dado el cine: la Muerte de *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957, Ingmar Bergman), interpretada por el actor Bengt Ekerot con esa ambigüedad inquietante que lo colocaba a medio camino entre el rostro de un clown carablanca o una identidad asexual o suspendida entre ambos sexos, que aporta un significativo contraste con respecto a anteriores imágenes cinematográficas que habían optado por la abstracción (la Muerte como esqueleto con guadaña) o por la masculinización del concepto –*La muerte cansada* (*Der müde Tod*, 1921, Fritz Lang), *La muerte de vacaciones* (*Death Takes a Holiday*, 1934, Mitchell Leisen)-.

En la visión de Kristeva, esa transformación simbólica de la imagen de la madre en imagen de la Muerte no siempre se resuelve en una gestión satisfactoria para el individuo:

La mayor o menor violencia de la pulsión matricida según los individuos y según la tolerancia de los entornos acarrea, cuando es obstaculizada, su inversión sobre el yo:

introyectado el objeto materno, en lugar del matricidio, sobreviene la condena depresiva o melancólica del yo. Para proteger a mamá, me mato sabiendo –saber fantasmático y protector- que eso proviene de ella, diabla infernal y mortífera. Así mi odio queda a salvo y mi culpabilidad matricida, borrada. Hago de Ella una imagen de la Muerte para no hacerme pedazos por el odio que me tengo cuando me identifico con Ella, pues esa aversión está dirigida contra ella en principio por ser obstáculo individualizante contra el amor confuso. Así pues, lo femenino-imagen de la muerte es, no solo una pantalla de mi miedo a la castración, sino también un freno imaginario de la pulsión matricida que, sin esta representación, me pulverizaría en melancolía o me empujaría al crimen. No, es Ella la mortífera; por lo tanto no me mato para matarla, pero la agredo, la hostigo, la represento... (Kristeva, 2017, p.45-46)

Pilar Pedraza cierra su exhaustivo recorrido a través de esa larga tradición de muertas vivas, resucitadas, mujeres vampiro, lamias y demás encarnaciones y variables de la misma idea que han transitado por la historia de la literatura y el cine con una aproximación al modo en que la imagen del cadáver femenino se incorporó a la tradición de la ilustración y la fotografía médicas:

En la cultura de los países industrializados hay en el siglo XIX una fuerte corriente de abyección del cuerpo de la Mujer como carne de morgue y de quirófano, de observación, de fotografía clínica y de violación, medicalizada, troceada, hacia la que no se tiene piedad ni respeto. Esta variante, totalmente distinta de la muerta ideal, maravillosa y poética de los simbolistas –en el fondo, la otra cara de la misma moneda-, lleva el signo de la modernidad industrial y huele a desinfectante. (Pedraza, 2004, p.335)

En las dos muertas simbólicas del torreón de Velázquez también podrían representar esa dualidad entre la muerta ideal de los simbolistas –el maniquí de cera- y el cadáver abyecto

de la mesa de disección⁵⁰ –la pintura de *La muerta viva*-. Pedraza describe una cabeza femenina conservada en formol en la Facultad de Medicina de Valencia que fue inmortalizada como imagen cinematográfica en una de las más esquivas películas de culto del cine español contemporáneo, *Cada ver es* (1983, Ángel García del Val), y sus palabras parecen una rima a través del tiempo de esa descripción del cuadro que Gómez de la Serna elaboraba en *Automoribundia*:

Es una cabeza real de mujer joven conservada en formol en un frasco de vidrio. Vista por un lado, tiene un hermoso perfil, pero la cámara y la mirada van más allá de ese punto de vista noble y engañoso, y en el envés nos sobresalta el interior de la cabeza finamente rebanada, tan exquisita en todos sus detalles y elementos que parece un artificio de la habilidad, un producto del arte. (...) Es uno de esos espejos que resultan peligrosos si no se va acompañado, porque reflejan simultáneamente el deseo de vivir y el de morir, y uno se quedaría a su lado para siempre como Narciso al borde del estanque hasta perder la vida dulcemente. (Pedraza, 2004, p. 343)

Tanto la pintura de *La muerta viva* como la muñeca de cera encarnan modelos de representación pre-cinematográficos. La tecnología –el cinematógrafo y los rayos X- abrirá nuevas posibilidades de interacción entre el imaginario de lo vivo y el de lo muerto, como señala Pedraza en otro apartado de su ensayo que toma como punto de referencia ese fragmento de *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann en el que Claudia Chauchat le regala una radiografía a Hans Castorp como prenda de amor:

Esta placa, que muestra el interior de la amada, es y no es una miniatura. Resulta conmovedora, un detalle punzante, casi ridículo si no fuera en el fondo un fetiche que, como el aleph de Jorge Luis Borges, contiene en sí un abanico cegador de perspectivas y posibilidades. Mirando a través de él –a través de la silueta de la mujer

⁵⁰ Una película reciente levanta todo su discurso en torno al desciframiento de un enigmático cadáver femenino por parte de dos forenses: *La autopsia de Jane Doe* (*The Autopsy of Jane Doe*; 2016, André Øvredal). «Øvredal he tenido la generosidad de proponer un trabajo que es, al mismo tiempo, discurso autorreflexivo sobre un cine de terror levantado sobre el temor y el asombro en torno a una feminidad asociada a lo irracional y pura película de género que dramatiza, a golpe de convención, la destrucción de la racionalidad masculina» (Costa, *El cadáver incongruente*, publicado en *El País*, 12/01/2017)

enferma, hirviente de vida y libertad-, se ve el universo. La tecnología ha vuelto transparente el cuerpo, realizando el sueño de los moralistas y los pintores antiguos: el baile de los esqueletos, la danza de la muerte. El cine más primitivo, antes del cambio de siglo, filmó algunas de estas danzas, por dos procedimientos: la malla negra que cubría el cuerpo del actor y tenía pintado encima el esqueleto blanco, a la manera del teatro negro de Praga, y la animación fotográfica. En las épocas terribles de las pestes de la Edad Media, las danzas macabras se pintaron en las paredes de los cementerios y en las capillas funerarias. Cada oveja con su pareja, y cada humano con su muerte: la bella, el obispo, el burgués, danzando consigo mismos esqueletizados. La mujer abrazada por un esqueleto, tema eterno, es un residuo de aquellas diversiones macabras, cuya alegría, salvo en México, se perdió para siempre, desalojada por la seriedad moderna. La tecnología restaura el diálogo entre el interior y el exterior (Pedraza, 2004, p.350)

Y la tecnología (cinematográfica) se convertirá, en efecto, en instrumento privilegiado para restaurar ese diálogo entre el interior y el exterior, pero también entre lo invisible y lo visible, lo ausente y lo presente, lo muerto y lo vivo, lo imaginado y lo real, como bien había intuido el cine de Georges Méliès. Y la representación de cada uno de estos diálogos imposibles, en los que lo mágico y lo racional encuentran un inesperado punto de acuerdo, ha ido trayendo consigo sus particulares problemas de lenguaje. Antes de que Gómez de la Serna inmortalice el regreso de entre los muertos de la estrella difunta Carlota Bray, una célebre película aplicó una nota de gravedad y de acusación a la responsabilidad de los vivos a ese tema del regreso de los muertos que Méliès siempre había presentado en clave ligera y burlesca: se trata de *J'accuse* (1919), el desmesurado alegato pacifista que elaboró Abel Gance al terminar la Primera Guerra Mundial, una película en cuyo clímax los caídos en el frente regresan a casa para comprobar si sus seres queridos que han permanecido en retaguardia han sido dignos de su sacrificio. La película se abre presentado, en primer lugar, a su director, Abel Gance, una de las figuras clave en ese círculo de creadores del que formaron parte también Jean Epstein y Marcel L'Herbier, que acabaría llevando al cine francés de los años 20 a una incuestionable altura artística, que en lo estético perseguía una mayor movilidad

de cámara y se dejaba influenciar por los juegos perceptivos de la pintura impresionista. A continuación, los tres personajes masculinos principales se van sucediendo en la pantalla a través de un juego metafórico apoyado en el preciso uso del fundido encadenado, una estrategia que podría encontrar su equivalente literario en los juegos anticipatorios que, en ocasiones, propone la escritura de Gómez de la Serna, considerando a su sujeto como ser en el tiempo, o, también, en la dinámica metamórfica de muchas greguerías e imágenes desarrolladas por el escritor, afín a convertir al hombre en la cosa (y viceversa) o a desarrollar asociaciones metonímicas que sintetizan la esencia de una identidad. Así, Jean Diaz, el protagonista, poeta e idealista, interpretado por Romuald Joubé es presentado en posición sedente, vestido con elegancia, con su cuaderno y un ramo de flores al lado, imagen de esplendor que dará paso a su reverso decadente cuando un fundido encadenado le transforme en una figura demacrada vestida con un polvoriento uniforme militar y con una calavera en el regazo. A continuación, Maria Lazare, el padre de Edith Laurin, interés romántico del protagonista, interpretado por Maxime Desjardins, es convertido en un sable de guerra a través de la misma figura de estilo. Y, finalmente, François Laurin, interpretado por Séverin-Mars, el brutal antagonista, marido violento de Edith y cazador cruel, es transformado en un perro que ladra a cámara en la última asociación metafórica de esa presentación de personajes. Ni la niña Angele (Angèle Guys), ni Edith Laurin (Maryse Dauvray) inspiran ninguna asociación metafórica, como si, en el fondo, la mujer fuera sólo una imagen (sin doblez, ni reverso), algo que sólo puede ser idealizado e inmortalizado en un único significado en el que se funden inocencia, belleza y pureza de corazón. El efecto que producen el plano que sigue a la presentación de Edith no deja de tener su potencial inquietante: tres cámaras cinematográficas –que sirven para presentar los nombres de los tres operadores- enfocan directamente al espectador como si formasen un pelotón de fusilamiento. O un tribunal acusador.

J'accuse, cuyo rodaje comenzó en agosto de 1918, tres meses antes de que terminara la guerra, superpone un melodrama amoroso sobre la tragedia colectiva de las muertes en el frente. En la trama de la película, el brutal François Laurin y el romántico e idealista Jean Diaz están enamorados de la misma mujer, Edith, hija del veterano de guerra Maria Lazare. El triángulo enfrenta al marido violento y celoso con el poeta enamorado: como resultado del pulso entre los dos personajes, Laurin enviará a su esposa a vivir en casa de los

suegros de ella, donde será hecha prisionera y posteriormente violada por los soldados alemanes. El fruto de esa violación, la pequeña Angele, seguirá alimentando las sospechas de Laurien, que la considerará posible fruto de una relación adúltera entre Jean y Edith. Cuando tanto François como Jean sean enviados al frente, la tensión entre ambos irá dando paso a una camaradería reforzada por la idea de que ambos aman –y añoran- a la misma mujer. Tras la muerte de François en el campo de batalla, Jean enloquecerá y, de regreso a casa, enfrentará a las gentes del pueblo a su culpa colectiva, reclamando un gesto de responsabilidad por la memoria de los muertos. En un clímax de una intensidad realmente sobrecogedora, los muertos vuelven de sus tumbas para acusar a quienes no han sido fieles a su memoria, ni han estado a la altura de su sacrificio. Después del catártico enfrentamiento entre los vivos y los muertos, que se resuelve en el consuelo y el regreso a las tumbas de estos últimos, un enloquecido Jean Diaz acusa al sol –y, por extensión, a Dios- por su condición de testigo mudo e impasible de la tragedia y muere.

La película llevaba directamente pegado a sus imágenes el trauma que impulsó su tono vehemente: en su montaje final figuran imágenes rodadas en septiembre de 1918 en la batalla de Saint-Mihiel por el propio Gance, que solicitó ser readmitido en la Section Cinématographique del ejército francés, de la que ya había formado parte al principio de la contienda antes de que su salud motivase que se licenciara prematuramente de regreso a la vida civil. El escritor Blaise Cendrars, que perdió un brazo en la guerra en 1915, fue el ayudante de dirección de Gance durante el rodaje y, en las escenas finales, se unió al grupo de 2000 soldados que encarnaron a los muertos vivientes durante un permiso tras el cual tenían que volver al frente de Verdún. Gance sabía que muchos de esos actores morirían en el campo de batalla: no se equivocaba, el 80 por ciento de ese equipo de espectrales extras jamás volvió a casa. Esa proximidad con el horror, unida al talante mesiánico de un Gance convencido de que el arte podía terminar de una vez por todas con la guerra, determinó el tono incendiario de la película, expresado a través de una energía visual que privilegiaba un discurso más acusatorio que realmente consolador.

En el desenlace de la película, Jean Diaz, de regreso al hogar, reúne a las gentes del pueblo para comunicarles una visión al lado del fuego de la chimenea. Con los sobrecogidos rostros de las gentes del pueblo, iluminados por las llamas sobre fondo oscuro, y la mirada

alucinada del actor Romuald Joubé, la escena asume los códigos de representación de un relato de horror contado alrededor de una fogata, pero también los de un ritual de invocación de los muertos oficiado por un hechicero o chamán. Díaz recuerda su soledad sobre un camposanto lleno de cruces, que, por fundido encadenado, pasa a convertirse en un terreno lleno de cadáveres inmóviles, hasta que uno de ellos empieza a moverse e impele al resto a iniciar su marcha de la muerte para lanzar su acusación colectiva a quienes, desde retaguardia, no han estado a la altura de ese sacrificio. En un momento de ese pico climático, Gance divide la pantalla en dos partes, a través de un corte horizontal, estableciendo una simetría entre el ejército de los muertos y el desfile del armisticio pasando bajo el Arco de Triunfo. Cuando los muertos llegan al pueblo desde el que Jean Díaz los ha invocado, se repite un leitmotiv visual: las figuras de los muertos van apareciendo enmarcadas por las ventanas desde las que observan, con mirada acusadora, las derivas de los seres queridos que no les han guardado duelo o que no han llevado una vida irreprochable durante su ausencia. En cierto sentido, la ventana tiene algo de pantalla cinematográfica que permite el regreso de lo reprimido, la representación de lo invisible.

La idea de la fidelidad a la memoria de los muertos acabó golpeando muy de cerca a la propia existencia de Abel Gance y eso acabó repercutiendo en bastantes aspectos de la versión sonora de *J'accuse!* que el cineasta estrenaría en 1938 bajo el ímpetu visionario de quien empieza a ver como inevitable que se desencadene una Segunda Guerra Mundial:

Los impulsos creativos de Gance fueron a menudo nigrománticos. Cuando su prometida Ida Danis se estaba muriendo en abril de 1921, le dijo a Gance que estaba destinado a cumplir una misión "misteriosa e inmensa" que su muerte haría más grande. Ella le hizo una última petición: "Prométeme que cumplirás tu tarea". Mucho después de que Ida muriera, Gance continuó escribiéndole en sus cuadernos privados como si estuviera viva. En noviembre de 1922, se casó con Marguerite Danis, la hermana de Ida⁵¹. Su relación se vio ensombrecida por las dedicatorias públicas de Gance de su trabajo a Ida, y en privado confesó haberse sentido atraído hacia

⁵¹ Y futura intérpretes de Madeline Usher en la versión cinematográfica de Jean Epstein. En definitiva, Marguerite Danis fue el punto de encuentro entre la memoria de un espectro real (su hermana muerta) y la representación de una revenant (el personaje creado por Poe).

Marguerite debido a su extraña semejanza con su hermana fallecida. Incluso en los últimos años de Gance, este tema persiguió sus relaciones creativas. En 1957, le dijo a su asistente Nelly Kaplan: "Si he logrado atravesar todos los abismos de la vida, es porque tú (...) has terminado el puente que empezó a construir en 1919 tu doble, Ida".⁵² (Cuff, 2017, p. 7)

Quizás esa misión «misteriosa e inmensa» que su amada le encomendó en su lecho de muerte acabó dejando su huella en el carácter incuestionablemente mesiánico que Gance imprimió a su primera película sonora, *La fin du monde* (1931), adaptación de la novela homónima de Camille Flammarion, en la que el director asumió un papel protagonista que, en su primera aparición, le presentaba ante el público encarnando a Jesucristo en una representación teatral de la Pasión. La película desarrollaba el tema de la catástrofe apocalíptica a partir del acercamiento de un cometa a la Tierra, que espoleaba en los gobiernos una carrera armamentística frente a los mensajes mesiánicos del personaje de Gance, encerrado en un manicomio, que propugnaban un regreso a la espiritualidad y la unión de todas las naciones frente al desastre global. Finalmente, la trayectoria del cometa sorteaba la Tierra en un clímax final que alternaba los excesos orgiásticos de los poderosos con las oraciones colectivas de los piadosos. La película fue un desastre comercial que mantuvo a Gance alejado de sus proyectos más personales hasta que, en 1938, decidió abordar la nueva versión sonora de *J'accuse!*, que no fue tanto una reiteración del clásico, sino lo que hoy se consideraría una secuela. En ella, Jean Diaz, ahora encarnado por el actor Victor Francen, y François Laurin, a quien da vida el actor Marcel Delaître, logran que la camaradería se imponga a la rivalidad por su compartido amor hacia Edith (Line Noro) durante los últimos días de la Primera Guerra Mundial. La muerte de Laurin tras una última acción bélica hará que Diaz regrese a casa con la voluntad de mantener un inquebrantable respeto a la memoria de los

⁵² «Gance's creative impulses were often necromantic. When his fiancée Ida Danis was dying in April 1921, she told Gance he was destined to fulfil a 'mysterious and immense' mission that her death would further. She made him keep her last request: 'Promise me that you will accomplish your task'. Long after Ida died, Gance continued to write to her in his private notebooks as if she were alive. In November 1922, he married Marguerite Danis, Ida's sister. Their relationship was overshadowed by Gance's public consecrations of his work to Ida, and in private he confessed to being drawn to Marguerite because of her uncanny resemblance to her departed sister. Even in Gance's later years, this theme haunted his creative relationships. In 1957, he told his assistant Nelly Kaplan: 'If I succeed in traversing all the abysses of life, it's because you (...) have finished the bridge begun for me in 1919 by your double, Ida'». (Traducción propia)

muertos, y a la memoria de su antiguo rival amoroso y finalmente caído camarada en particular. Otro eco de la necrófila transferencia sentimental entre Ida y Marguerite Danis se manifiesta en una de las tramas dramáticas de la película: ahora, Diaz, que siente que no puede cortejar a Edith por respeto al difunto François, se siente atraído por la hija de esta, Helene (Renée Devillers), cuyo aspecto es el que tenía Edith cuando tuvo que partir a la guerra. En *El paraíso perdido* (*Paradis perdu*; 1940), película posterior de Abel Gance, la misma dinámica se vuelve a manifestar de manera incluso más inquietante: la actriz Micheline Presle encarnaba en la película el doble papel de Janine Mercier, la prometida de un diseñador de moda que fallece en el momento de dar a luz, y de Jeannette Leblanc, la hija de ésta, cuyo parecido con la madre llena de turbadores subtextos la posterior relación paternofilial. Como señala Paul Cuff, «en la escena final, el padre agonizante contempla a Jeannette casándose con un hombre joven; en sus últimos momentos, Pierre se imagina a sí mismo en el altar al lado de Janine – ¿o de su hija?»⁵³ (Cuff, 2017, p. 8). En el *J'accuse!* de 1938, Diaz ya no es un poeta, sino un científico obsesionado con encontrar la manera de acabar con todas las guerras. Su invención de una coraza imbatible a partir de una aleación de acero y cristal es instrumentalizada por parte de un industrial, pretendiente de la joven Helene, que pervierte el hallazgo de Diaz para alimentar la industria armamentística. Un Diaz desesperado se retira a Verdun, cerca del camposanto donde reposan los caídos de la Primera Guerra Mundial. Una noche tormentosa propicia una nueva resurrección de los muertos, que, en este caso, amplificó su componente de morbosidad al utilizar como extras a los miembros de la asociación de mutilados de guerra fundada en 1921 Union des Blessés de la Face et de la Tête, conocida popularmente como Les gueules cassées (los bocas rotas). Rostros desfigurados ocupan la pantalla en el último tramo de una película que desarticuló el componente metafórico del cine de terror de la época desvelando qué tipo de trauma colectivo subyacía bajo su imaginario de lo cruel y lo monstruoso:

Los hombres no tienen nombre, pero podrían ser fácilmente los modelos vivos de las máscaras que usan Lon Chaney, Boris Karloff, Lionel Atwill y los demás. Como una declaración pacifista consciente, *J'accuse* es superior, como revelación involuntaria del

⁵³ «In the final scene, the dying father watches Jeannette marrying a younger man; in his last moments, Pierre imagines himself at the altar standing beside Janine – or is it his daughter?» (Traducción propia).

subtexto principal del horror en los años veinte y treinta, es impresionante.⁵⁴ (Skal, 1993, p. 206)

En *J'accuse* «la ventana definitiva en la que tiene lugar la comunión entre los vivos y los muertos es el plano cinematográfico»⁵⁵ (Cuff, 2017, p. 9), convirtiendo la película de Gance en una suerte de evolución colosalista de la Phantasmagoría. Si en los espectáculos de Philidor los caídos y los verdugos de la Revolución Francesa salían al encuentro de los espectadores, en las dos versiones de la película los espectadores cinematográficos eran interpelados desde esa posición pasiva que, en este caso, no les convertía en sujetos de una balsámica evasión, sino en parte de un problema. En este sentido, el texto que escribió el propio Gance para el libreto promocional del *J'accuse* sonoro se revela especialmente provocador, pues, al modo de futuros maestros de ceremonias del cine de terror y suspense como Alfred Hitchcock o William Castle, aunque sin el humor cómplice y la distancia lúdica de estos, lo que formula es, directamente, una profecía oscura, una promesa de muerte, porque el cineasta ve a todos sus potenciales espectadores como pasivos cómplices del camino que estaba emprendiendo Europa hacia una nueva conflagración mundial:

Todos vosotros: los muertos de Verdún y los muertos del Yser, los muertos del Somme y los muertos de Champagne, los muertos que yacen en las llanuras fangosas y más allá de las montañas, los muertos asesinados en el aire, los muertos que descansan en el fondo de los océanos, los muertos ahogados por el gas, los muertos desecados, los muertos cuya sangre aún no está seca; todos vosotros, levantaos y gritad. ¡Basta!

¡Basta! Porque compramos vuestra muerte con la promesa de que esta gran guerra de naciones sería la última.

⁵⁴ «The actual men are nameless, but they could easily be the living models for the masks worn by Lon Chaney, Boris Karloff, Lionel Atwill, and the others. As a conscious antiwar statement, *J'Accuse* is superior, as an unintentional revelation of horror's major subtext in the twenties and thirties, it is breathtaking» (Traducción propia).

⁵⁵ «In Gance's work, the ultimate window through which communion between dead and living takes place is the cinematic frame» (Traducción propia)

¡Basta! Porque a vuestros hijos se les enseña a olvidar que es por ellos que fuisteis asesinados.

¡Basta! Porque los veinte inviernos que os han congelado no significan nada, porque no sois mejor que el fertilizante, porque el Soldado Desconocido no es más que un ídolo sin rostro, porque el odio sigue vivo, porque los campos que os cubren ya no conocen la paz.

¡Levantaos, muertos! ¡Romped vuestro silencio! Id hacia el norte, hacia el sur, hacia el este y hacia el oeste -marchad, y las armas caerán en el traqueteo helado de vuestras voces- marchad, y las naciones temblarán si han abandonado el amor.

Dedico esta película a los muertos de la guerra de mañana, quienes sin duda la verán con escepticismo y no reconocerán su propia imagen en la pantalla. Reanudo mi película porque la sombra de la guerra ya ha oscurecido las mentes de las personas y constantemente pudre los corazones más fuertes de la tierra, mientras la muerte está cerca, preparando en silencio el balance más terrible.⁵⁶ (Gance, 2017, p. 15-16)

La dedicatoria a «los muertos de la guerra de mañana, quienes sin duda la verán con escepticismo y no reconocerán su propia imagen en la pantalla» (Gance, 2017, p.16), uno de

⁵⁶ « All of you: the dead of Verdun and the dead of the Yser, the dead of the Somme and the dead of Champagne, the dead who lie in the muddy plains and beyond the mountains, the dead killed in the air, the dead resting at the bottom of the oceans, the dead drowned in gas, the desiccated dead, the dead whose blood is not yet dry - all of you, rise up and scream. Enough!

Enough! Because we bought your death with the promise that this great war of nations would be the last.

Enough! Because your children are taught to forget that it is for them that you were slain.

Enough! Because the twenty winters that have frozen you mean nothing, because you are no better than fertiliser, because the Unknown Soldier is no more than a faceless idol, because hatred lives on, because the fields that cover you no longer know peace.

Get up, you dead! Break your silence! Go to the north, to the south, to the east and to the west -march, and weapons will fall in the icy rattle of your voices- march, and nations will tremble if they have forsaken love.

I dedicate this film to the dead of tomorrow's war, who will doubtless watch it with scepticism and fail to recognise their own image on screen. I resume my film because the shadow of war has already darkened people's minds and steadily putrefies the strongest hearts on earth - while death stands close by, silently preparing the most dreadful of balance sheets» (Traducción propia)

los argumentos de venta más feroces en la historia del cine, convertía al público de *J'accuse* en una audiencia de cadáveres potenciales y encontraba su correspondencia en los abundantes planos de ese desenlace en los que el actor Victor Francen rompía la cuarta pared interpelando directamente a los espectadores:

La apelación directa en *J'accuse* también sirve para cerrar el abismo entre el pasado y el presente. La relación de Díaz con los muertos comienza con monólogos junto a la tumba susurrados a la tierra, pero, a medida que la película continúa, redirige su comunicación hacia la cámara.

(...)

En la banda sonora, las instrucciones de Díaz para que los testigos "llenen sus ojos con este horror" son un llamamiento tanto para los que están en la sala como para el resto de personajes del espacio fílmico⁵⁷. (Cuff, 2017, p. 8-9)

Entre una versión y otra de *J'accuse*, una ambiciosa película francesa que se estrenó al año siguiente de la publicación de la primera edición de *Cinelandia* culmina con la representación de una resurrección mediante un complejo trabajo formal apoyado en las posibilidades hipnóticas del montaje. La película era *L'inhumaine* (1924) de Marcel L'Herbier, ambiciosa superproducción que intentó materializar la idea formulada por el teórico Ricciotto Canudo del cine como síntesis de todas las artes. Sostiene una leyenda nunca plenamente confirmada que, entre los centenares de extras que aparecen en una escena filmada en el Théâtre des Champs Élysées estuvieron presentes figuras del peso cultural de Erik Satie, Pablo Picasso, Ezra Pound, James Joyce y Man Ray, entre otros, pero lo cierto es que L'Herbier —que, como ya se he insistido formaba con Gance y Epstein el triunvirato de cineastas franceses comprometidos a lo largo de la década de los 20 en legitimar el cine como

⁵⁷ «Direct address in *J'accuse* also serves to bridge the gulf between past and present. Diaz's relationship with the dead begins with graveside monologues whispered into the earth - but as the film continues he refocuses his communication towards the camera. On the soundtrack, Diaz's instruction for witnesses to 'fill your eyes with this horror' is an appeal to those in the theatre as much as those within the filmic world» (Traducción propia)

arte mayor- confió elementos relevantes del diseño general de la película a creadores capaces de fijar su impronta personal en el conjunto, siendo quizá la presencia más destacada en este sentido la de Fernand Léger, diseñador de los títulos de crédito animados iniciales y creador del intrincado espacio del laboratorio de uno de los personajes más destacados de la trama, el científico sueco Einar Norsen, interpretado por el actor Jaque Catelain. L'Herbier contó también con banda sonora de Darius Milhaud, diseños del arquitecto Robert Mallet-Stevens, joyas de Raymond Templier, mobiliario de Pierre Chareu y Michel Dufet, vestuario de Paul Poiret y decorados de los futuros cineastas Alberto Cavalcanti y Claude Autant-Lara. La meta era crear una obra de arte total que tenía que encontrar su escaparate ideal en el seno de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925.

Todo había surgido, en realidad, de un encargo por parte de la actriz principal, Georgette Leblanc, hermana del escritor Maurice Leblanc. L'Herbier construyó alrededor de la figura altiva de la Leblanc una extrañísima mezcla de melodrama, folletín y película de ciencia-ficción en torno al personaje de Claire Lescot, una cantante de ópera que antepone una frialdad e incluso una crueldad granítica a los avances seductores de sus pretendientes, entre quienes se encuentran el científico Einar Norsen y el mahjarajah Djorah de Nopur. Tras recibir una sonora humillación por parte de su objeto de deseo, Norsen simulará su propia muerte. El efecto mediático de la tragedia incidirá en la popularidad de la cantante, que será abucheada durante una representación en el Théâtre des Champs Élysées, en la que los espectadores se rebelarán ante su frialdad. Ella acabará descubriendo que Norsen no ha muerto y, espoleada por la culpa, iniciará una relación con el científico que impulsará una cruel venganza por parte de Djorah de Nopur, que le hará entrega de un ramo de flores que oculta una serpiente en su interior. Claire Lescot morirá, así, como Eurídice, por el mordisco de una serpiente, pero Norsen llevará su cuerpo a su laboratorio, donde, junto a sus ayudantes, devolverá a la vida a su amante muerta, que abrirá los ojos y confesará haberse reconciliado con su humanidad tras esa traumática experiencia.

La escena de la resurrección es una avasalladora lección de virtuosismo que, por un lado, aprovecha en planos generales la majestuosidad mecanicista del decorado construido por Leger para el laboratorio, que contrasta con ese aspecto de mausoleo que tiene el podio en el que Norsen coloca a su amada muerta. L'Herbier juega también con los contrastes de color:

frente al gris mortuario de ese mausoleo que a veces se empañará con manipulaciones del objetivo, las escenas del laboratorio adyacente estarán tintadas de rojo. Los esfuerzos del científico y sus ayudantes, ataviados con monos futuristas que evocan tanto al viajero interestelar como a los operarios atómicos del venidero cine de ciencia ficción, impulsan un montaje violentamente fragmentario, cuyo dinamismo se acentúa a través de la sobreimpresión de imágenes de péndulos o de aparatos que recuerdan a cámaras cinematográficas, así como con rápidos acercamientos de algunos actores al objetivo o con enfebrecidos barridos de imagen. La progresión rítmica es tal que algunas imágenes llegan a ser prácticamente subliminales. L'Herbier introdujo, de hecho, fotogramas con colores planos que provocan un efecto de deslumbramiento en el espectador que, llegado a un punto del recital estilístico, no puede procesar el histérico ametrallamiento de estímulos fugaces. El cineasta se muestra, así, plenamente consciente de que un hecho tan trascendental como una resurrección no basta con ser enunciado, sino que tiene que poner en crisis toda la escritura visual del proceso.

Como señala Pilar Pedraza, una película como *L'inhumaine* tiene una tenue conexión con el universo de Gómez de la Serna, dado que su argumento guarda un claro parecido con el de la novela corta de Carmen de Burgos, *La mujer fría* (1922), publicada dos años antes de que L'Herbier estrenase su película. En ella, Blanca es una mujer de clase alta que provoca el infortunio a todos los hombres que la han amado:

Su Blanca no es un ejemplar más del estereotipo misógino de la mujer fatal sino una caricatura social, un emblema sin complacencias decadentes de la mujer de las clases altas e improductivas. Bellas y frías, decorativas, inútiles y parasitarias, perfumadas pero moralmente hediondas, las «muertas vivas» son incapaces de ganarse la vida por sí mismas, de crear, de amar. Sus casas parecen nidos de urraca donde se acumula sin ton ni son toda clase de objetos artísticos, caprichos caros y chucherías. No están vivas, ni muertas, pero su olor las delata: son sepulcros blanqueados con bellas placas de mármol, de los que se escapa el hedor de las alcantarillas y de las entrañas corrompidas. Sólo seducen a los perversos como ellas, a los hastiados. (Pedraza, 2004, p. 119-120)

Una de las resurrecciones femeninas más justamente célebres de la historia del cine, la de Inger Borgen (Birgitte Federspiel) en *Ordet* (*La palabra*) (*Ordet*, 1955, Carl Theodor Dreyer), propone otra manera de afrontar el problema estilístico de representar el regreso de lo inerte al mundo de los vivos. Frente al montaje acelerado, el éxtasis de la fragmentación y la profusión de imágenes de *L'inhumaine*, Dreyer opta por la desnudez extrema, la continuidad temporal del plano y la elocuencia (casi sagrada) del fuera de campo, inscribiendo su solución de puesta en escena dentro de eso que el cineasta y teórico Paul Schrader bautizaría como el estilo trascendental en el cine, categoría que el director de *American Gigolo* (1980) exploraría a través del análisis de las constantes estilísticas del propio Dreyer, Robert Bresson y el japonés Yasujiro Ozu. Como bien sintetiza Miquel Zafra en su crítica de *El reverendo* (*First Reformed*; 2018, Paul Schrader):

En su libro *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson. Dreyer*, el cineasta Paul Schrader analizaba la obra de estos tres autores fundamentales para demostrar la existencia de un celuloide entregado a la transmisión de un concepto tan irrepresentable como la trascendencia espiritual inmanente a la condición humana. Según el texto, los directores implicados en tal proceso se servirían de ciertas herramientas relacionadas con la puesta en escena y la forma cinematográfica (ritmo contemplativo, narración sobria, angulaciones precisas, austeridad compositiva), anteponiendo el lenguaje visual a otros recursos de índole meramente iconográfica que se limitaran a insistir en la imaginería simbólica de la creencia religiosa. (Zafra, 2019, p.126)

Veintitrés años antes de dirigir *Ordet* (*La palabra*), Carl Theodor Dreyer había dirigido una de las películas más enigmáticas de su carrera: *Vampyr* (1932), su primera obra sonora, tomaba como punto de partida la colección de relatos *In a Glass Darkly* (1872) de J. Sheridan Le Fanu, a la que pertenece el célebre *Carmilla*, para desarrollar una envolvente forma visual para una pesadilla que parecía brotar de los últimos rescoldos del expresionismo para

encontrar su culminación en la escena en la que su personaje protagonista, Allan (o David)⁵⁸ Gray (Nicolas de Gunsburg), sueña que es enterrado vivo, experiencia que el cineasta representó a través del uso de la cámara subjetiva. Como plantea Pilar Pedraza, las decisiones de puesta en escena que definen la singularidad de *Vampyr* –y que apartan este trabajo de esa caligrafía de la desnudez al servicio de lo trascendental que marca tanto el código de *Ordet* (*La palabra*) como el de *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*; 1928)- parecen orientarse hacia una reformulación del propio dispositivo cinematográfico en tanto que instrumento vampírico:

De la «existencia dual» y sus misteriosos «intermediarios» se hace eco *Vampyr* de Dreyer de diferentes formas, sobre todo por medio de la utilización abundante de la sombra como «doble» que representa la parte espiritual escindida del cuerpo, según una tradición antigua recogida y convertida en tópico por la imaginación romántica.

(...)

En *Vampyr*, la vieja vampira Marguerite Chopin permanece casi invisible, delegando en la cámara su presencia y su acecho, mientras la joven víctima se debate en el lecho de muerte contra los terrores y la angustia de la nada que la va invadiendo.

(...)

No es la vampira senil Marguerite Chopin quien se inclina sobre la cama donde agoniza su víctima, la joven y hermosa Léone (Sybille Schmitz), a espiar sus convulsiones y desmayos: es la cámara, una cámara que no siempre traduce la mirada del ojo escrutador de David Gray o de cualquier otro personaje, una cámara que es una presencia omnipotente y omnisciente: una cámara vampira. Ni la vieja Chopin ni sus grotescos secuaces atemorizan, aunque la película sí lo haga. El vampiro es la cámara,

⁵⁸ La película se estrenó en dos versiones: una hablada en francés y la otra en alemán. El nombre del personaje principal variaba en esas dos versiones: Allan Gray en la alemana, David Gray en la francesa.

o espejo donde la realidad oculta se refleja oscuramente. Si la vieja desapareciera seguiríamos siendo inquietados por el film. El mecanismo siniestro de éste es el mismo que se oculta en la película de Iván Zulueta, *Arrebato* (1979), donde la cámara succiona literalmente la vida de su víctima, impresionando en rojo un número creciente de fotogramas. La diferencia estriba en que la cámara de Zulueta es un artefacto que puede vampirizar estando fijo en un trípode, como una inmóvil Mantis religiosa, mientras que la de Dreyer es una entidad que se mueve implacable persiguiendo a los personajes, arrinconándolos, escrutando sus rostros, jugando con ellos a un escondite que crea precipicios visuales por los que a veces se despeñan –y nosotros con ellos. Esta cámara suele poner en escena la mirada del testigo o mirón David Gray, pero no siempre. No corresponde a una primera persona. Aunque próxima y dotada casi de respiración, es abstracta. El mal está en todas partes. (Pedraza, 2004, p. 265-269)

La representación del mal en el cine de Dreyer invierte algunos de los planteamientos visuales que su cine había puesto al servicio de la representación de la espiritualidad y la trascendencia. Así, los primeros planos de Maria Falconetti en *La pasión de Juana de Arco* encuentran su eco oscuro en los de Sybille Schmitz como la vampirizada Léone de *Vampyr*:

Este rostro de Léone sin maquillaje aparente –como el de Falconetti en *La pasión de Juana de Arco*–, espiritual, deformado por la pasión de la sangre, cambiante como un paisaje por el que pasan las nubes, da tanto miedo a su hermana Gisèle (Rena Mandel), que la obliga a salir de la habitación. Gisèle no puede soportar la mirada de los ojos –y de los dientes, porque los dientes parecen mirar–, de ese rostro, al que la cámara «mueve» circularmente alrededor de la cabecera de la cámara en un giro turbador. La mirada de Léone es aquí activa, mueve a su vez a Gisèle la cabeza. Léone, sintiéndose ya vampira, se comporta como la cámara.

(...)

Pocas películas son tan oscuras y sombrías formalmente, por voluntad expresa de su autor, como *Vampyr*, pocas habitadas por sombras tan atrevidamente autónomas que van y vienen sin contar con sus cuerpos o danzan desprendidas ya de ellos. Incluso su fotografía es turbia, deslumbrada y granulosa como un aguafuerte de plancha desgastada, a pesar de –o más bien gracias a- la pericia de Rudolf Mathé. Esa misma opacidad de las imágenes, acentuada por los movimientos circulares de la cámara que ligan en panorámica sombra con sombra, oscuridad con oscuridad, sin el alivio de un contraplano luminoso, se refleja en la imperfecta –y por eso mismo fantasmal y más seductora- sonorización del film, que pertenece a la infancia del cine sonoro y tiene todos los encantos de esta transición. Sus escasas voces humanas resultan maullantes, ahogadas, casi inaudibles, como corresponde a un universo espectral. La música de Wolfgang Zeller excava en el horror permanentemente, excepto durante el breve respiro en que la joven Léone se siente liberada de su angustia gracias a la destrucción de su depredadora. En suma, todo en este film, en este mundo en sombras –imagen, sonido y movimiento- respira horror oscuramente. (Pedraza, 2004, p. 270, 273)

Si Pedraza establece una relación entre los primeros planos de Maria Falconetti en *La pasión de Juana de Arco* y los de Sybille Schmitz en *Vampyr*, Lotte H. Eisner detecta en la escena de la resurrección de *Ordet* (*La palabra*) una inversión del entierro subjetivo de *Vampyr*, tal y como planteó en una entrevista con el cineasta originalmente publicada en el número 48, correspondiente a junio de 1955, de la revista *Cahiers du Cinéma*:

Discreción de Dreyer: al principio, no vemos ese milagro de la resurrección más que en el rostro pecoso de una jovencita confiada: esa carita anhelante, intensa, como crispada, se relaja, se ilumina lentamente, la boca y los ojos sonrían, felices. Discreción de Dreyer: nos muestra un atisbo de duda, de sorpresa, en el rostro del médico ante la visión de la muerta cuyos rasgos siguen inmutables. ¿Catalepsia que se borra o resurrección milagrosa? Dreyer, de cuyo espíritu religioso no cabe duda, deja la opción

de la explicación al espíritu más o menos recalcitrante de cada espectador, y salva así la escena del tópico y del conformismo.

Hablemos de esa escena clave que posee todo lo que nos gusta de Dreyer: la gran sala iluminada con cirios, cuyo resplandor se mezcla con los efluvios casi tan brumosos como la atmósfera enigmática en la que evoluciona *Vampyr*; en esa sala amplia de pesados cortinajes destaca el blanco por encima de los enlutados vestidos de negro en sus sillas negras. Gamas de blanco, gris y negro en toda la variedad que le gusta al Dreyer de *Dies Irae*, su paleta se abre a matices infinitamente más sutiles. Durante un largo espacio de tiempo, grave como la eternidad, Dreyer nos muestra el ataúd desde arriba, el rostro del cadáver, nos presenta la parte inferior del mentón y el cuello ligeramente hinchados y pensamos en el plano de la cabeza de David Gray en su sarcófago de cristal, tomado en contrapicado.

Le confieso a Dreyer que ésa fue la primera vez (a excepción de la fuga de órgano retumbante del tríptico de *Napoleón* de Gance) que sentí la necesidad extrema, la intensa eficacia de la pantalla ancha. Ya que *Ordet* fue concebida primordialmente, estéticamente para la pantalla ancha; no hay nada trucado, la vasta composición, el ritmo épico, solemne, de la acción, el movimiento lento de la cámara, esa superposición sabia de planos medios y alejados que a Dreyer le gusta llamar “primeros planos fluyentes”; las figuras que se petrifican, a veces como estatuas en toda su plástica o que, en otros momentos, parecen perder su volumen y transformarse en grabados sobre madera, igual que los sueños de Masereel⁵⁹, exigen un espacio inmenso. Hasta la fecha solíamos admitir la pantalla ancha sobre todo para los exteriores: aquí, incluso en el amplio salón de una granja repleta de pesados muebles jutlandeses, el ancho de la pantalla pasa a ser un imperativo categórico: es necesario para que se consiga este ambiente campesino donde lo épico, lo heroico, emanan esa tensión “psicológica” que se desarrolla lentamente y en la que las relaciones humanas oscuras, confusas, que

⁵⁹ Frans Masereel (1889-1972), artista belga que brilló en el campo de la xilografía, autor de una serie de arriesgadas novelas en imágenes, sin recurso al texto, que en su día fueron celebradas por Thomas Mann.

van de un personaje a otro, la discreción de las almas que pugna por expresarse y cuyos rostros parecen envueltos, necesitan este gran espacio que tiene algo de infinito. Y si, en uno de estos interiores, una de las personas va hacia otra o sale torpemente de la habitación, hay que poder conferir esa larga espera de un pasaje que oculta en sí mismo mucho más suspense que la mayoría de *thrillers*.

(...)

Dreyer me habla de estos efectos, de la composición sabia de los planos en los que él deseó alcanzar una perfección tal que su visión impregnara profundamente el alma de los espectadores. Si para *Vampyr* había escogido una casa, una granja de verdad, deliberadamente destartalada, en esta ocasión, por el contrario, quiso rodar los exteriores en una auténtica granja jutlandesa.

(...)

Se percibe de nuevo al Dreyer gran compositor de efectos pictóricos de *Juana de Arco*, donde el primer plano está concebido con un dinamismo que sólo igualó Murnau. En *Ordet*, igual que en *Dies Irae*, Dreyer busca una composición casi estática, incluso en el movimiento, lo que intensifica eficazmente la atmósfera. Pensé de nuevo en su sentido arquitectónico innato algunos días después en Elsinor, en el castillo de Kronberg que no ha frecuentado nunca el fantasma de Hamlet. Ahí, en las enormes y amplias salas, de proporciones perfectas, donde toda la belleza consiste en la regularidad armoniosa de la alineación de los arcos laterales en los que se intercalan las amplias ventanas y donde el blanco uniforme de las paredes se corresponde a la perfección con la línea de las vigas oscuras que por sí solas adornan la amplitud y acentúan la pura claridad, pienso en las exigencias de la armonía del claroscuro tal como las formula Dreyer. (Eisner, 1999, p. 102-105)

Ordet (*La palabra*), más allá de sus virtudes como obra autónoma y de su importancia en el seno de la filmografía de Carl Theodor Dreyer, es lo que en el contexto de la propia historia del cine se puede considerar una película verdaderamente engendradora, por su condición de raíz fundamental de la que brotan y dependen posteriores acercamientos a las claves del estilo trascendental en el cine que han reiterado el tema de la resurrección de la muerta: películas como *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*; 1996, Lars Von Trier) y *Luz silenciosa* (*Stellet Licht*; 2007, Carlos Reygadas) rinden su tributo explícito al clásico de Dreyer a través de la representación final de un milagro asociado al sacrificio y la resurrección de un personaje femenino, pero cada película toma la decisión de acercarse de manera más o menos literal a su modelo en cuestiones argumentales, aunque ambas comparten el gesto de desarrollar sus propias soluciones de lenguaje para resolver el tema de la representación de lo sagrado. Si Lars Von Trier acaba recurriendo a la imagen digital en su desenlace tras haber puesto la cámara, en el resto de la película, al servicio de la interpretación visceral de los actores, poniendo el acento en la fisicidad y aboliendo toda exigencia de composición del plano cinematográfico, el mexicano Reygadas culmina su relato regido por el signo de la otredad y la extrañeza⁶⁰ con un detalle de delicada sensualidad: son las lágrimas de la amante del marido las que despiertan a la esposa muerta. En el lenguaje visual de la película, Reygadas no ha privilegiado tanto la expresividad de los actores como la imponente sensorial de los espacios y los elementos naturales: el arranque de la película, que simula un amanecer en tiempo real, marca su clave estética, respetuosa y al mismo tiempo distanciada del ejemplo dreyeriano. Quizá se podría aducir que el panteísmo sugerido por la escritura visual de Reygadas —que otorga un sesgo amenazante a los fenómenos atmosféricos y explota el dramatismo de la figura a la intemperie— no acaba convirtiendo el milagro final en una consecuencia inevitable —e irrefutable— de lo expuesto anteriormente, como si ocurría en *Ordet* (*La palabra*).

Otra película engendradora de signo completamente distinto (pero con resurrección, simbólica, en su interior) es *Vértigo* (*De entre los muertos*) de Alfred Hitchcock: su influjo puede reconocerse en trabajos tan dispares como *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*; 1961, Alain Resnais), *La jetée* (1962, Chris Marker), *La leyenda de Lylah Clare*

⁶⁰ La película, ambientada en la comunidad menonita Cuauhtémoc (Chihuahua), está hablada en plautdietsch. Su reparto está formado por actores no profesionales pertenecientes a ese culto.

(*The Legend of Lylah Clare*; 1968, Robert Aldrich), *Fascinación* (*Obsession*; 1976, Brian De Palma), *Gradiva* (*C'est Gradiva qui vous appelle*) (2008, Alain Robbe-Grillet) o *Malgré la nuit* (2015, Philippe Grandieaux), entre muchos otros, y su riqueza discursiva permite recoger muchos de los lazos lanzados a lo largo de este estudio, porque en la película pervive el mito de Orfeo y Eurídice, así como la obsesión necrófila del decadentismo, al tiempo que su lenguaje visual lanza constantes estímulos reflexivos para ahondar en los mecanismos del cine como un arte del tiempo y, también, como arte capaz de abrir una puerta de conexión entre el mundo de los vivos y el de los muertos. La película se basa en una novela de Pierre Boileau y Thomas Narcejac que mencionaba de manera explícita el mito de Orfeo y que parecía asumir como influencia inconfesa a la novela *Gradiva: Ein pompejanisches Phantasiestück* (1903) de Wilhelm Jenssen, analizada por Sigmund Freud en su ensayo *Der Wahn und die Träume in W. Jenssens Gradiva* (1907). La novela de Jenssen, centrada en la obsesión de un arqueólogo por un bajorrelieve exhibido en un museo romano que representaba a una mujer pompeyana caminando, servía a Freud para indagar en el intrincado proceso de fetichización que desarrollaba el relato: el elemento clave que activaba la fascinación del arqueólogo era la posición de los pies de la figura, en especial el pie izquierdo, apoyado en el suelo tan sólo por la punta de los dedos y dibujando, por tanto, un sugerente arco con la planta y el talón. En el curso de la trama, el arqueólogo sueña con la figura fantasmal de la mujer del bajorrelieve y esa epifanía onírica le impulsará a emprender un viaje a Pompeya, en cuyas ruinas creará vislumbrar la imagen de ese fantasmal objeto de deseo. En realidad, la mujer a la que acabará conociendo es un viejo amor de infancia. La fascinación fetichista por el bajorrelieve —y por la torsión del pie de la figura— no había sido más que la manifestación de un deseo reprimido que el personaje, finalmente, logra satisfacer. La latencia de este sustrato literario en el seno de la novela de Boileau y Narcejac no deja de subrayar una afinidad evidente entre los mecanismos de transferencia de la atracción fetichista y el propio lenguaje visual del cine hitchcockiano que, como se ha visto en otro punto de este estudio, desplaza en los objetos una sobrecarga de significado simbólico: el equivalente, probablemente azaroso, de ese pie immortalizado en el bajorrelieve podría ser ese moño que luce la supuesta Madeleine Elster en el primer tramo de la película; un moño que rima con el del fantasma de Carlota Valdés, reproducido en la pintura que se expone en el museo de la Legión de Honor de San Francisco. Un moño que, a su vez,

rima con las espirales que invaden los títulos de crédito de la película y que, de manera alegórica, funden la mirada obsesiva del protagonista con el agujero negro de esa propia obsesión que acabará devorándole.

En *Vértigo* (*De entre los muertos*), el protagonista intenta reproducir la imagen ideal de la mujer que no pudo salvar sobre la imagen imperfecta de otra mujer que nunca podrá medirse con la imponente fantasmática de ese deseo. El personaje ignora que la mujer sobre la que está desarrollando ese trabajo de reconstrucción necrófila es la misma que cree haber perdido. O no: en realidad, Madeleine fue siempre una representación, un fantasma. La escena de la resurrección simbólica de Madeleine es uno de los momentos más poderosos de la película: Scottie Ferguson (James Stewart) y Judy (Kim Novak) llegan a una habitación de hotel, donde él le pide que se recoja el pelo para reproducir la imagen de la malograda Madeleine. La habitación está iluminada desde el exterior por un neón de color verde, que otorga al espacio las tonalidades de un mausoleo tomado por el moho. Mientras ella se arregla en el interior del baño, él se acerca a la ventana y se sienta a esperar, hasta que el ruido de la puerta llama su atención y se gira. Hitchcock sostiene el plano sobre Scottie Ferguson para que el espectador pueda ver crecer en su mirada el deslumbramiento por lo que está contemplando. El contraplano mostrará a Judy/Madeleine avanzando desde el fondo de la habitación, con la luz del neón bañando por completo su figura, difuminándola, convirtiéndola en una presencia espectral; evocando, en definitiva, la proyección de una amante muerta en un espectáculo de Phantasmagoría. El travelling circular que describirá el envolvente, arrebatado beso entre Scottie y Judy/Madeleine encuentra su sublimación en un gesto estilístico magistral: el fondo de la habitación se va difuminando y los amantes se ven trasladados a las caballerizas de la misión religiosa donde Madeleine murió trágicamente. El movimiento circular de cámara continúa y devuelve a los personajes a la sórdida habitación de hotel. Hitchcock acaba de convertir en imagen poética la abolición del tiempo y, con ello, parece hacerse eco de las palabras de ese periodista que, al asistir a la sesión inaugural de los Lumièrre, escribió que, con el cine, la muerte iba a dejar de ser absoluta. Al mismo tiempo, la imagen de Kim Novak avanzando lentamente al encuentro de James Stewart, bañada en luz verde espectral, quizá podría convivir con un intertítulo que citara a Gómez de la Serna: «Una exclamación unánime acogía a Carlota cuando, como envuelta en un sudario, aparecía en la sábana blanca de la

proyección» (Gómez de la Serna, 1923, p. 254). A fin de cuentas, ¿no es Carlota (Valdez) uno de los muchos nombres de Madeleine/Judy/Eurídice?

Quizá tampoco sea una rima casual que uno de esos nombres se parezca tanto al de una de las más célebres muertas que regresan de la literatura norteamericana: Madeline Usher. En su crítica a *Vértigo* (*De entre los muertos*) publicada en las páginas de la revista *Carteles* el 15 de noviembre de 1959, Guillermo Cabrera Infante sugería otro posible vínculo con el imaginario de Edgar Allan Poe:

La criatura es fantasmal y se demora en la contemplación de un cuadro antiguo, ante una tumba enmohecida, frente al misterio del mar –en *El retrato oval*, de Edgar Allan Poe, la amada del pintor muere cada día ante sus ojos, mientras él compone febril el retrato que capte la fugitiva belleza que se escapa por la puerta de la muerte: luego no quedará más que el recuerdo y el cuadro como un testimonio del tiempo perdido.

(...)

La muerte de la mujer aparece prefigurada en un sueño y tiene la irrealidad de las pesadillas. Como en Shakespeare (“Estamos hechos de la estofa de los sueños”), como auguraba Eliphas Levi (“Los sueños son el viaje del pasado hacia el futuro”), la muerte de Madeleine sigue el diagrama del sueño, y ya no es más que un sueño que Ferguson tratará de reconstruir, en un proceso inverso al del pintor del retrato oval; el recuerdo es un triunfo sobre la muerte: recoger los recuerdos, recobrar el pasado, es vencer el trágico destino humano. (Cabrera Infante, 2012, p.348)

En su lectura de la película, Cabrera Infante hurga en sus raíces decadentistas, encuentra huellas de la tradición de la novela gótica, indaga en el parentesco entre la idea del *amour fou* desarrollada por Hitchcock y la *Nadja* (1928) de André Breton y acaba definiendo la película como «una visión americana del mito de Orfeo» (Cabrera Infante, 2012, p. 350), observaciones que acreditan la profunda comprensión de la película a la que llegó el escritor en un momento en que la crítica cinematográfica profesional la recibía con reticencias, acusando

al cineasta de repetir sus fórmulas. A Cabrera Infante no se le pasó por alto una lectura del estilo, que convertía la temporalidad y la densidad de significado de los tiempos muertos en crucial elemento expresivo:

Cuando la cámara se mueve de un objeto a otro para ponerlos en relación –peinado de Kim Novak idéntico al peinado de la mujer del cuadro; ramillete de la mujer del cuadro igual al ramillete recién comprado por la Novak- la cámara se mueve lentamente de un objeto a otro y, al crear un tiempo propio, hace en el camino una estela de duda, que es el refinamiento del *suspense*. Es esta manera de relatar –copiada por los jóvenes realizadores franceses- la que permite a Alfred Hitchcock dar a *De entre los muertos* ese ritmo fluyente y refluyente, de ola y resaca, de vaivén del tiempo sobre el espacio, de fluir etéreo, que es el exacto vocabulario sensual y mágico para esta película tan atrayente, tan obsesiva y fatal como la mirada que se tiende al abismo bajo los pies. Esa sensación de estar arriba en la cima y sentirse atraído por el fondo del abismo, de querer hundirse en la sima y sentir aterrados que los deseos van a realizarse de manera inminente, ese viaje del espacio por el tiempo y la exacta sensación de que el fondo sube hasta nosotros al tiempo que nosotros bajamos hasta el fondo, curiosamente, se llama vértigo. (Cabrera Infante, 2012, p. 353)

Convertir la sensación del vértigo en forma cinematográfica es, a fin de cuentas, otra manera de entender la entrada de lo sobrenatural en lo cotidiano como un problema de lenguaje, como un desafío de la representación. Leyendo la crítica de Cabrera Infante quizá no sería descabellado llegar a la conclusión de que la magia (o la religión) engendraron el arte, en cuyo seno acabó naciendo la Phantasmagoría que haría posible el cine y que ese cine, ese séptimo arte, quizá nació para que algún día apareciese una película capaz de extenuar la esencia de esta forma de expresión que abre la puerta que separa a los vivos de los muertos: *Vértigo* (*De entre los muertos*).

1.6. La muerte en Cinelandia. Hollywood como fábrica de espectros

Cuando Carlota Bray hace su aparición en el capítulo 29 de *Cinelandia*, en su gesto ya se puede leer su trágico final, que culminará catorce capítulos más tarde en la primera edición de 1923 y veinte capítulos más tarde en la edición ampliada de 1930:

Hacía un gesto de dolor plácido que solo se volvería tempestuoso en una ocasión, en una noche difícil en que sería asesinada contra la pared de la vida.

¡Pero todos los días el preámbulo de ese gesto!

Quizás era eso lo que atraía en ella colocada solemnemente sobre unas caderas desproporcionadas para una niña y que esloraba más un cíngulo de seda. (Gómez de la Serna, 1923, p. 169).

El climácico asesinato de Carlota Bray por parte del orondo cómico Carlos Wilh no es la única presencia de la muerte en esta novela que describe el funcionamiento de una sociedad hedonista dominada por la pulsión de muerte, donde los ociosos degustan cócteles de suicidio y todos los profesionales del séptimo arte parecen ser sumamente conscientes de que la destrucción –y, a menudo, la autodestrucción– es la materia prima de las fantasías entregadas al goce de las masas. Gómez de la Serna convierte a Jacobo Estruk en el guía que, en primera instancia, introducirá al lector en las peculiaridades de esta ciudad de ensueño que oculta un corazón muy negro en su interior. Estruk es un recién llegado, un forastero e irá descubriendo las singulares características del lugar al mismo tiempo que el lector. El primer indicio de muerte aparecerá, precisamente, en los rótulos de las calles que «tenían los nombres de los grandes artistas de cine muertos en el ejercicio de sus funciones» (Gómez de la Serna, 1923, p.10). Cinelandia es, así, una ciudad prácticamente recién nacida, pero que ya ha ido formando su propio panteón de espectros tutelares, esas estrellas que han muerto «en el ejercicio de sus funciones» (Gómez de la Serna, 1923, p. 10); es decir, en nombre del espectáculo.

La velada naturaleza de *roman à clef* que posee *Cinelandia* deja de manifiesto que los escándalos de Hollywood que alimentaban la prensa de la época no resultaban ajenos a un Gómez de la Serna capaz de intuir en esos albores de la gran industria cinematográfica que, en la Meca del cine, no sólo se fabricaban sueños, sino que también empezaban a sentarse las bases de un culto necrófilo que, por un lado, intensificaría el poder de seducción del *star-system* más allá de la vida de la estrella en cuestión –con el tiempo, las muertes tempranas de estrellas como Marilyn Monroe, James Dean, Montgomery Clift o Judy Garland acabarían cotizando al alza en capital simbólico-, y, por otro, alimentaría la sed de morbo de unos espectadores que, a través de la prensa, podrían canalizar de forma algo perversa su relación de amor/odio con los iconos del cine, delatados como pura construcción cuando emergía a la luz algún escándalo que desvelaba una acusada contradicción entre su imagen pública y su vida privada. La asociación entre Carlota Bray/Carlos Wihl y Virginia Rappe/Fatty Arbuckle es instantánea, pero en las figuras de Carlota Bray y Mary/Venus de Plata, ambas ingenuas del cine con una vida privada más tumultuosa que la que sugiere su imagen cinematográfica, también podría verse una destilación de la actriz Olive Thomas, cuyo suicidio por envenenamiento el 20 de septiembre de 1920 sacó a la luz una vida personal marcada por la adicción a la heroína de su marido, el también actor, y hermano de Mary Pickford, Jack Pickford:

El estudio de Olive, cuyo slogan era “Las Películas Selznick contribuyen a formar hogares felices”, se vio materialmente inundado de cartas; la embajada norteamericana en París y la policía francesa prometieron efectuar investigaciones exhaustivas.

Lo que éstas revelaron sobre la muerta y los periódicos publicaron en primera página fue una vida privada un tanto lóbrega que para nada se ajustaba a la imagen dulzona de la diva. Estaba previsto que Jack Pickford se reuniera con Olive en París tan pronto finalizara su trabajo en *The Little Shepherd of Kingdom Come*. Habían planeado un idilio parisino como sucedáneo de la luna de miel que su actuación ante las cámaras retrasara tras la boda. Olive se había adelantado haciendo compras de antigüedades y ropas, pero se desveló que sus pasos no se habían dirigido, precisamente a los

salones chic. Algunos la vieron en clubs nocturnos como el “Jockey” y el “Maldoror”, en compañía de notorias figuras de los bajos fondos franceses, así como en los antros más sórdidos de Montmartre.

Comenzaron a circular rumores acerca de los motivos que podrían haber empujado a Olive hacia los mundos subterráneos parisinos: la muchacha trataba de conseguir una generosa cantidad de heroína con destino a Jack, su esposo, un adicto sin redención. No habiéndolo logrado, se suicidó. (Anger, 1985, p. 36-38)

También los personajes de Elsa y Max York, los actores más célebres de Cinelandia, parecen tener un modelo de inspiración evidente en la pareja formada por Mary Pickford y Douglas Fairbanks. Su presentación en el tercer capítulo de la novela introduce otro matiz sobre el tratamiento de la muerte en este entorno feliz de celebración del artificio y de una alegría de vivir que supone un precario disfraz para la pulsión de muerte. La apuesta de la pareja por el placer encuentra su imagen emblemática en su pasión por la velocidad, que propicia una equivalencia directa entre ocio e impulso autodestructivo. A bordo de ese coche con aspecto de «gran cuarto de baño especial y automovilístico» (Gómez de la Serna, 1923, p.21), el galán y la heroína romántica por excelencia parten en busca de esas emociones fuertes capaces de sacudir e inyectar emoción a unas vidas demasiado regaladas:

Sensibilidades desgastadas, sólo encontraban su transfiguración en el vértigo. Elsa extendía sus brazos desnudos a la velocidad y se ponía los suaves guantes etéreos del vértigo.

No se prohibían ni un ápice del riesgo posible.

Todo estaba cada vez más permitido sobre la faz de aquel pedazo de la tierra.

Así, cuando cogían por delante una tarde buena, se sentían capacitados para llegar hasta la muerte.

Ya sólo estaría exento de monotonía el día en que se atreviesen a llegar a la muerte.

Veían la línea recta hasta el final, y se atrevían con ella. En la velocidad de sus automóviles había el deseo de absorberse las distancias, de ser absorbidos por ellas y de llegar a ese último destino.

(...)

-¡Max, esa cuesta a toda velocidad! –gritó Elsa como quien pide un exceso de placer.

El automóvil se derrumbó planeando en el espacio, como si los guardabarros fuesen las alas de la velocidad. Fue un momento de descarnación, de deshuesamiento en la carrera. Si cuando se pierda la corporabilidad hay cierta consciencia, esa será la sensación de la vida inmaterial y rauda.

¿Habían muerto? Se reconocieron como los que reaparecen en la vida y el coche comenzó a deslizarse por el camino llano. (Gómez de la Serna, 1923, p. 21-23)

Como en tantos otros fragmentos de *Cinelandia*, esta presentación de Elsa y Max se nutre, por supuesto, del imaginario que la cultura del *star-system* iba construyendo en torno a esas vidas que los departamentos de prensa llenaban de significado a través de la difusión en prensa de sus rituales hedonistas, pero, al mismo tiempo, proyecta una luz muy reveladora sobre algunos relatos futuros que se construirán sobre la evidencia de que el sueño de Hollywood se había disgregado en ruinas. Así, el fragmento citado, en su deliberada erotización de la velocidad, podría contener el germen de esa síntesis provocadora entre la cultura del *star-system* y la fetichización del accidente automovilístico que se convierte en el principal foco de interés de una novela como *Crash* (1973) del británico J. G. Ballard, uno de cuyos personajes, Vaughan, vive bajo la obsesión de volver a representar accidentes automovilísticos

que, en algunos casos, supusieron el trágico final de estrellas del cine (Jayne Mansfield y James Dean son apropiados como iconos pop por la transgresora mecánica de la novela):

Al pie del cuestionario aparecía la última víctima de Vaughan. Elizabeth Taylor salía de la limusina a las puertas de un hotel londinense, sonriendo por encima del hombro del marido desde las profundidades de un asiento trasero.

Pensando en esta nueva álgebra concebida por Vaughan, de posturas de piernas y zonas lesionadas, escudriñé los muslos y las rodillas de la actriz, los marcos cromados y la tapa del gabinete de bebidas. Pensé que tanto Vaughan como cualquiera de los interrogados hubieran montado sin duda a la actriz en las posturas más extravagantes, como dementes pilotos acrobáticos, y que los autos donde ella viajaba llegarían a convertirse en instrumentos de todas las posibilidades pornográficas y eróticas, todas las muertes y mutilaciones sexuales concebibles. (Ballard, 1980, p.156)

La inversión de esa erótica extática de la velocidad, así como el reverso de esa descripción de Cinelandia como paraíso refulgente del artificio y la buena vida (con una ingente carga de sombra en su interior), irrigan el discurso de un documental de autor tan radical como *Hollywood Talkies* (2011) de Mia de Ribot y Óscar Pérez, en el que se aborda el destino de exclusión y frustración de la mayoría de actores españoles que viajaron a la Meca del Cine durante los primeros tiempos del sonoro con el fin de rodar las versiones en español que, antes de la consolidación de la industria del doblaje, facturaban los grandes estudios. Una estrategia que acabó revelándose aparatosa y poco rentable y que, según la tesis de Ribot y Pérez, sólo premió con fracaso, desesperación y olvido a quienes fueron en busca de fama, fortuna e inmortalidad. La película escoge un registro muy concreto para contar esa historia apasionante que, en realidad, es un tupido cruce de relatos olvidados: una sucesión de espacios vacíos – playas de Los Ángeles, fachadas de viejos cines, calles desiertas- y fotografías de época, mientras un voz en off desgrana anécdotas y comprime vidas como quien está leyendo un balance de daños tras un siniestro. Las imágenes de espacios vacíos que dominan el metraje de *Hollywood Talkies* no sólo parecen desarrollar hasta sus últimas consecuencias lo que

plantea Gómez de la Serna, sino que uno de los personajes cuya memoria es rescatada por el documental podría ser el heredero solitario y espectral de las arriesgadas excursiones automovilísticas de Elsa y Max: Ribot y Pérez fijan su atención en un momento del metraje en un actor que, a la espera de rodar pero con sueldo fijo y coche a su disposición, se convierte en una suerte de terror al volante en las carreteras de ese Hollywood que le condenaba a un permanente estado de suspensión.

Otra de las formas que adopta esa comunión entre placer y pulsión de muerte aparece en el capítulo XII de *Cinelandia, Los cocktails absurdos*, donde, a través de la creación de un bebedizo autodestructivo, Gómez de la Serna plantea una idea que reaparecerá en una de sus posteriores fantasmagorías, *Brindis científico*, donde dos hombres de ciencia brindarán con la misma fórmula que les dará muerte. En *Los cocktails absurdos*, el cocktail del suicidio marca el límite infranqueable del placer que puede proporcionar una carta de libaciones entre cuya oferta están aquellas mezclas que, bajo el nombre de una célebre estrella –Charlot o Mary Pickford– transmiten a quien las bebe o bien un inconfundible lenguaje corporal o bien un sentimiento:

Todos recordaban que había habido un gran actor que servía de modelo de tísicos y que en una ocasión se tomó el *cocktail* del suicidio, invento suyo que le costó mucho trabajo y tiempo el poder conseguir. Todo el mundo le veía preparando el verso largo de su *cocktail* último, hasta que un día con el poema de la composición alcohólica en la mano subió a su taburete como al paraíso y se lo entregó al camarero de americana blanca. Todos esperaron ver el efecto del *cocktail* del suicidio mirando hacia arriba como si viesen a uno de esos equilibristas que andan por las cornisas de los rascacielos haciendo cosquillas también a la providencia. Poco se hizo tardar el resultado. El hombre pálido y con barbas de esas que crecen en el fondo de las aguas podridas de los estanques, sonrió, se *achivó* la barba con la mano y por fin cayó como un aviador, muerto debajo de su taburete.

Nadie había repetido por si acaso aquella fórmula suicida: era la única alquimia que estaba prohibida en el Bar Principal de Cinelandia, pero todos iban adquiriendo el

suicidio deseado lentamente, llevando bien la película de su vida, haciéndola los cortes que la aligeraban y que la convertían en una película perfecta. No olvidaban ni en la vida el viejo tema cinematográfico de que hay que estropear tres mil metros de película para conseguir mil buenos. ¡La de celuloide vital que ellos desperdiciaban abreviando sus vidas! (Gómez de la Serna, 1923, p.69-70)

La comparación de la composición del cocktail con la composición de un poema, así como la equivalencia entre la ingesta de la bebida y una representación circense de alto riesgo galvanizan los primeros compases de este fragmento que va abriendo el foco desde el empeño autodestructivo de un solo individuo al generalizado impulso autodestructivo que caracteriza a esta comunidad de ociosos que «iban adquiriendo el suicidio deseado lentamente» (Gómez de la Serna, 1923, p.69). Con la mención de que el cocktail fatal era «la única alquimia que estaba prohibida en el Bar Principal de Cinelandia» (Gómez de la Serna, 1923, p.69) aparece el tema de la doble moral de la ciudad, que se reiterará, bajo diversas formas, en muchos otros momentos de la novela, pues ese imperio de la muerte se ve en la obligación de custodiar y cuidar su decorado y no desvelar tan impudicamente sus subtextos. El mayor hallazgo, no obstante, es la equivalencia que propone el escritor entre el montaje cinematográfico y unas vidas que necesitan estropearse en los momentos más triviales de su devenir para alcanzar una suerte de perfección perdurable en sus imágenes públicas. La muerte no abandona el capítulo una vez se ha hablado de ese cocktail del suicidio, porque otras bebidas de la carta enfatizan la condición de muertos en vida de muchos otros personajes:

-Pues mi corazón se dedica a los ballets rusos –espetó desde la mesa de al lado un tipo de jugador arruinado, con ese pelo blanco con blancura caliza que les queda a los jugadores que no se suicidaron, pero que se debieron suicidar.

(...)

Y los cocktails engañosos, que envuelven su alcohol en alguna alimentación y que son preparados como salsa de gran cocinero y metiendo ruido de cocina, son escanciados

todos los días en profusión abrumadora en el Bar Principal de Cinelandia para excitar a todos esos actores de cinematógrafo que llegan a creerse espectros y que se desesperan de poderlo ser. (Gómez de la Serna, 1923, p. 70)

En otros casos, Gómez de la Serna se aproxima al sustrato autodestructivo de Cinelandia focalizándolo en un arquetipo. En el décimo capítulo, titulado *La aburrida*, el escritor disecciona la figura de una estrella femenina a la que el tedio y la erosión del brillo de la fama han llevado a la adicción a la cocaína, convirtiéndola en una suerte de pasiva mujer fatal:

La peliculera necesita emborracharse de la alegría de los cristales rotos, de las copas partidas por el talle, de los gritos de lobo de los señoritos trastornados, y ver a los sentimentales poner caras tristes y asustadas ante tamaño espectáculo. Necesita empujar a sus amigos desde el colmado en cuyo almacén vacío toca un organillo como en una gran alcoba sin cama, ni adornos que supriman el eco agrio de los estucos, a las salas donde ella siente el placer malsano de que se arruinen.

(...)

La viciosa, olvidada en los gabinetes del tedio, va muriendo poco a poco, porque ella es incapaz de suicidarse de una vez; porque, ¡ah!, si ella se sintiese caer de golpe en los depósitos de sangre de la muerte, ¡cómo se agarraría a las paredes y arañaría en los muros de la caída, aspirando a salir de nuevo!

Iba muriendo hasta que el joven y entusiasta doctor Percent se dispuso a salvarla. (Gómez de la Serna, 1923, p.60-61)

La crepuscular historia de amor entre el doctor Percent y la aburrida tiene un final trágico, pues cuando una dosis de cocaína estratégicamente escondida por la actriz adicta es descubierta por su protector, ella se abalanza sobre él y «mordiéndole en el cuello le mató casi en el acto» (Gómez de la Serna, 1923, p. 62). Que la maquinaria de este Hollywood imaginario

se nutre de autodestrucción, muerte y violencia es algo que parecen conocer a la perfección sus habitantes plenamente integrados en el sistema. En el sexto capítulo, *La ciudad que va a arder mañana*, Jacobo Estruk y su pareja ocasional, la falsa ingenua Venus de Plata/Mary visitan una ciudad falsa construida en las afueras de Cinelandia, donde un almacén lleno de figurines que al día siguiente se utilizarán en el rodaje de una escena de incendio revela «la tristeza esencial de lo que está sentenciado» (Gómez de la Serna, 1923, p. 37). A continuación, Venus de Plata/Mary desvela a Jacobo el secreto a voces de la ciudad y, con ello, el conflicto entre su apariencia y su realidad, directamente relacionado con la gestión de la imagen pública de esa capital del espejismo:

-No hay cosa que dé más aburrimiento de la vida que el cine... -decía Mary-. Los empresarios ocultan la mayor parte de los suicidios, aunque no pueden evitar que se sepan los que sucedieron en viaje de los artistas y que delató la imprudencia de un hostelero.

-¿Y por qué tiene ese interés en ocultar los suicidios? -preguntó Jacobo.

-Pues para que no se sospeche lo que es la primera materia de las películas, lo que las inspira... (Gómez de la Serna, 1923, p. 38)

En uno de los nuevos capítulos que Ramón Gómez de la Serna incorporó a la edición de *Cinelandia* de 1930 es la propia Carlota Bray quien empieza a flirtear con la idea del suicidio, convirtiéndose en *La enamorada del suicidio* (Gómez de la Serna, 1930, p. 132), circunstancia que lleva al personaje a establecer una relación con el doctor que la tutelaré durante esa crisis en un claro eco del vínculo establecido previamente entre la aburrida estrella cocainómana del décimo capítulo y el doctor Percent:

La vida sonreía a Carlota, la llamaba, la alargaba, la escribía postales y la hacía constantes regalos; la bella actriz podía sentirse sin deseos.

En ese estado, su única ansiedad y su única angustia era la de morir, y se la volvía urgente resolver las negruras y nadar en ellas.

Evitando el pavor y el retardo de la muerte, la muerte era un almohadón negro entre sus almohadones insoportables de colores y tramas de oro y plata. (Gómez de la Serna, 1930, p. 132)

Bajo la vigilancia terapéutica del doctor Amilton, Carlota va postergando su deseo respondiendo a los periódicos cuestionarios de su cuidador, a los que ella responde «cosas incongruentes» (Gómez de la Serna, 1930, p. 133), en las que se infiltra con insistencia la idea de la muerte:

-Si monto a caballo, cuando me encuentro sola en medio del bosque grito cosas que no diré nunca cuáles fueron... Por evitar el único testigo de ellas y no volver al bosque he pegado un tiro a mi caballo esta mañana.

-Quiero la muerte por no verla llegar despacio, cebándose en su miedo. (Gómez de la Serna, 1930, p. 133)

El tedio de las vidas cinelandesas está en el centro de esa pulsión de muerte, porque el tormento interior de Carlota tiene que ver, en el fondo, con su autoconciencia de sentirse una imagen sobreexpuesta, vaciada de toda vida espiritual, vampirizada por la cámara:

-¡Pensad -le dijo un día Carlota- que yo soy por dentro como por fuera, por como me han proyectado infinitas veces con los agujeros de mis ojos! ¡No tengo en mí ese fondo oscuro que es el refugio de toda persona y toda alma! Yo no puedo esconderme en mí misma, porque estoy llena de antipática luz... Deseo, por lo tanto, entrar en la muerte para encontrar la sombra que me falta, para no ser por dentro tan vana como por fuera; en el fondo de las entrañas nuevas y resueltas está lo dramático de la vida, lo que hace vivir. (Gómez de la Serna, 1930, p. 133)

El personaje de Venus de Plata/Mary experimenta otra modalidad de la misma patología del espíritu, como plantea el escritor en el décimo quinto capítulo de la novela, titulado *El idilio de Mary*: «Se podía decir que padecía una parálisis cinematográfica de las que permiten tomar todas las actitudes, no dejando, sin embargo, de estar muerta» (Gómez de la Serna, 1923, p. 82). Una discusión con su prometido Jacobo Estruk lleva a Venus de Plata/Mary a formular una de las reflexiones más desasosegantes de *Cinelandia*:

Jacobo hacía grandes esfuerzos para ser compasivo, aunque muchas veces volvía a su análisis agresivo de hombre duro y cruel.

-Se quema el alma en las películas –le decía a lo mejor.

-Pues sin alma se está bien... -respondía ella entonces con un cinismo que no solía tener-. Lo único que pasa y por lo que no es general esta supresión, es porque no se conoce el medio de que todos se extirpen el alma. Es lo más difícil de extirpar o de dar por no tenido... Sin alma el mundo estaría más sosegado. (Gómez de la Serna, 1923, p. 83-84)

Como dirá un personaje innominado en el capítulo vigésimo sexto de la novela –*Las peregrinaciones y el que vino de lejos*–: «La mucha luz le juro que roba el alma y más que el alma sus últimas supersticiones» (Gómez de la Serna, 1923, p. 153). La muerte de Venus de Plata/Mary reproducirá un patrón espectacular que podría encajar en la crónica negra del Hollywood real: vestida con miriñaques a la salida del rodaje de una película de época, la actriz muere envuelta en llamas en el asiento trasero del coche conducido por su *chauffeur*, que no puede salvarla a tiempo. En el fondo, el destino fatal de toda estrella no es más que la consecuencia lógica de esas reiteradas representaciones de la muerte que nutren el imaginario cinematográfico, como sugiere un poderoso fragmento del vigésimo segundo capítulo de *Cinelandia*, *Mujeres, divorcios, osos, bañistas, un fox-terrier, lluvia de loros, el caimán*:

Todas han naufragado y han muerto varias veces. Ya se han visto muertas, exánimes, pálidas como la muerte, dejando en los escenarios sus cadáveres, porque en cinematógrafo no se levantan los muertos después de los aplausos. Ni para ellas mismas que alguna vez vieron la película después de filmada, tuvo la imagen ese consuelo.

Se habían quedado muertas muchas veces detrás de ellas mismas.

Tenían por eso el cinismo de unas supervivientes después del olvido. (Gómez de la Serna, 1923, p. 117-118)

Otro arquetipo abordado en el mismo capítulo es el de las actrices especializadas en encarnar la viudedad, posición que las coloca en el ámbito de infección de una muerte que no distingue entre la realidad y su representación:

En las viudas del cinematógrafo hay más unas muertas que unas viudas. Toda la muerte se levanta a aprovechar su negrura, a vigilar su actitud, a observar su belleza pálida y rubia por entre las fosas negras.

Todo el horizonte se llena de muertos que levantan la cabeza y si la escena se verifica en la habitación privada, sus paredes están empapeladas con papel de ojos. (Gómez de la Serna, 1923, p. 119-120)

Veinticinco años después de la publicación de *Cinelandia*, el británico Evelyn Waugh aplicó su mirada vitriólica sobre la sociedad americana en una heterodoxa *Hollywood novel* que partía de la estimulante idea de relacionar la industria del cine con la industria funeraria. En *Los seres queridos*, un buscavidas británico que no ha logrado triunfar en la industria del cine acaba trabajando en un crematorio para mascotas, fijando su interés romántico en la joven empleada de una sofisticada funeraria presidida por un personaje con trazos de esos gurús de la espiritualidad que vieron en la Meca del Cine un territorio fértil para la rentabilización de sus

dotes de charlatán. En la sátira de Waugh un funeral de lujo se convierte en la prolongación –o el sucedáneo– de un ascenso al estrellato. Al comienzo de la novela, dos británicos instalados en la industria cinematográfica conversan sobre el forzado cambio de identidad al que se ha tenido que someter una actriz de estudio:

-¿Qué tal en *Megalo*? –preguntó Sir Ambrose.

-Patas arriba todo. Tenemos problemas con Juanita del Pablo.

-¿Con la «deliciosa, lánguida y lasciva»?

-Confundes los epítetos. La chica es, mejor dicho era, «adusta, fenomenal y sádica». Si lo sabré yo que inventé la frase. Cuajó de maravilla, y significó un cambio de tono en la publicidad de tipo personal.

»La señorita Del Pablo fue, desde el primer día, mi protegida particular. Recuerdo el día de su llegada. La pobre Leo la contrató por sus ojos. Por aquella época se llamaba Nena Aaronson...los ojos eran espléndidos y tenía una magnífica melena negra. De modo que Leo decidió convertirla en española. Ordenó que le cortaran media nariz y la envió a México a que aprendiera a cantar flamenco en seis semanas. Después me la pasó a mí. Yo fui quien le dio un nombre. Yo la convertí en refugiada antifascista. Dije que la muchacha odiaba a los hombres a causa de los malos tratos recibidos bajo los moros de Franco. En aquella época fue una gran innovación. Tuvo mucho éxito. Y ella no estaba nada mal en su estilo, esta es la verdad, tenía un espontáneo mohín desdenoso que te ponía los pelos de punta. Las piernas nunca las tuvo muy fotogénicas pero la hicimos salir siempre con falda muy larga y en las escenas de violencia, para la parte inferior, utilizamos un doble. Yo estaba muy contento de ella y hubiéramos podido disponer de una buena actriz diez años más, por lo menos.

»Pero ahora resulta que en las altas esferas ha habido un cambio de política. Este año nos dedicaremos exclusivamente a hacer películas saludables para contentar a

los de la Liga de la decencia. De modo que la pobre Juanita debe comenzar otra vez como chica irlandesa. Le han oxigenado el pelo y se lo han teñido de rojo. Yo les he advertido que en Irlanda las mozas son morenas, pero los tipos del tecnicolor se empeñan en que no. Pasa diez horas diarias estudiando el acento irlandés y, para dificultarle las cosas, le han arrancado la dentadura. Hasta ahora nunca había representado papeles que la obligaran a sonreír, y para una risotada de vez en cuando, tenía los dientes pasables. Pero a partir de ahora tendrá que echarse a reír a carcajada limpia cada dos por tres. Es decir, dientes postizos al canto.

»Yo hace tres días que estoy tratando de encontrarle un nombre. Y no hay manera. Maureen no, ya hay dos; Deirdre... a ver quién podrá pronunciarlo; Oonagh... suena a chino; Bridget... demasiado corriente- En fin, la verdad es que ella está de un humor de perros. (Waugh, 1983, p. 13-15)

La transformación de la falsa estrella latina Juanita del Pablo en la falsa estrella irlandesa todavía innominada apunta a la pérdida de la identidad y a la construcción de un icono en el seno de la gran industria cinematográfica, algo que Gómez de la Serna había expresado de manera precisa en una línea de diálogo de Venus de Plata/Mary al comienzo de *Cinelandia*: «Al entrar en Cinelandia se pierde el nombre y se es bautizado con el nombre cinematográfico, el nombre de las pantallas» (Gómez de la Serna, 1923, p.10). En *Los seres queridos*, Waugh basa su humor en el choque cultural de una mirada procedente de la vieja Europa con la celebración del simulacro de la cultura del consumo (y la fama) de una América que necesita encontrar su propio sentido a través de discursos donde la banalidad enmascara un desolador vacío. La retórica de una empresa funeraria último modelo se convierte, así, en una suerte de retorcida parodia de los discursos asociados a la industria del estrellato. Así, el letrero de bienvenida de la funeraria Claro de los Susurros parece prolongar el lenguaje embaucador y mesiánico que utilizaría el magnate de un gran estudio cinematográfico al recibir a una aspirante a estrella de Hollywood:

El Sueño

Atención al sueño que soñé en el que vi un Nuevo Mundo consagrado a la FELICIDAD. En él, entre todas las cosas que la Naturaleza y el arte ofrecen para mayor elevación del Alma Humana, divisé el Dichoso Lugar de Reposo de los Innumerables Seres Queridos. Y vi a los que aún Esperan en la orilla del estrecho riachuelo que los separaba de los que ya habían partido. Jóvenes y viejos, ellos también eran felices. Felices en la Belleza, felices en el conocimiento de la proximidad de sus Seres Queridos, en una Belleza y en una Felicidad desconocida en la tierra.

Y oí una voz que decía: «Haz esto.»

Y entonces me desperté y a la luz y con la promesa de mi SUEÑO construí el Claro de los Susurros.

ENTRA, DESCONOCIDO, y SÉ FELIZ.

Y abajo, en un vasto facísil en cursiva, la firma:

WILBUR KENWORTHY, EL SOÑADOR (Waugh, 1983, p. 45)

En Cinelandia, no existe un Claro de los Susurros, pero la gestión de los cadáveres entraña un problema logístico, porque la ciudad, alimentada por la muerte y alimentadora de muerte, precisa mostrar una imagen luminosa y aséptica donde el tiempo se ha suspendido y, por tanto, la mortalidad se convierte en un cierto inconveniente:

¿Y la muerte? ¿La muerte les preocupa mucho?

A veces. ¡Pero la tienen tan disimulada!

No podía estar prohibido morirse en Cinelandia, pero se podía incomunicar al moribundo, llevándole primero a los grandes hospitales blancos y si no daba tiempo y moría en una de las calles alegres, evitar que nadie se diese cuenta de ello.

Los sepelios eran disimulados. Hubo muerto que fue sacado en el carro de la leche y otros que salieron en carros de mudanza o en la alegre tartana de las campanillas.

-¿Y fulano de tal? –se preguntaba a veces.

-Se fue sin dejar su dirección –era la contestación ritual y que quería decir discretamente que había muerto.

A veces se reunían los amigos de uno de los que se fueron sin dejar su dirección para festejar el recuerdo del muerto. Eran fiestas en que todos acababan embriagados de lágrimas, pues por lo menos la borrachera era lúgubre.

Los médicos eran doctores alegres, muy juerguistas, cuya misión era la de curar al paciente, o si no la de precipitarle con un plan alegre, disparatado, delirante. (Gómez de la Serna, 1923, p.74)

Quizá sin pretenderlo, Gómez de la Serna logra fijar a través de esa reflexión la esencia de ese cine de Hollywood, que, nacido de la Phantasmagoría, se disfraza de afirmación de vida y neutraliza el combustible esencial de la expresión cinematográfica –la temporalidad; es decir, la muerte trabajando- enmascarándola bajo un eufemismo. Siguiendo esa lógica, el escritor resuelve la muerte con mayor peso narrativo de la novela –el asesinato de Carlota Bray en manos de Carlos Wilh- a través de una elipsis que puede interpretarse como una modulación siniestra del característico toque Lubitsch y que culmina con otro rasgo expresivo que habría podido aplaudir el autor de *Ser o no ser* (*To Be or Not to Be*, 1942), pues será un gesto (o, más bien, la ausencia de mismo) lo que acaba funcionando como la

metonimia que aportará el irrefutable indicio de la presencia, real y tangible, de la muerte (y no de su representación):

Ahora sus brazos muertos no eran como los de las películas que en los desmayos siempre hacen algo de ángulo al caer. Un brazo de Carlota caía por completo, rígido, ya como péndulo muerto de la desgracia, con su relojito de pulsera vivo aún en la muñeca como una supervivencia, como un pulso engañoso.

Aquel brazo caído, según la plomada de la muerte, era lo que daba con evidencia la sensación de su muerte. (Gómez de la Serna, 1923, p. 251-252)

Pero, como bien supo intuir ese anónimo cronista parisino ante la sesión inaugural de los Lumière, el cine, nuevo arte vampírico, acabará por demostrar, en el capítulo final de *Cinelandia*, que la muerte, gracias al cinematógrafo, dejará de ser absoluta.

II. RAMÓN EN LA REPÚBLICA DE LAS LETRAS. Aventuras y desventuras de un dinamizador en su contexto

Al entrar en las puertas giratorias miramos hacia atrás
por si viene Charlot queriéndonos empujar.

Luna: cinematógrafo con películas viejas.

(Greguerías, Ramón Gómez de la Serna)

En la escena inaugural de *Luces de la ciudad* (*City Lights*, 1930, Charles Chaplin), una multitud –síntesis de la ciudadanía en pleno- está reunida en una plaza pública para asistir a la inauguración de un conjunto escultórico titulado Paz y Prosperidad. Hablan el alcalde y una dama de alta sociedad, pero el cineasta, que no creía en ese cine sonoro que ya había nacido, convierte sus palabras en un ridículo y cacofónico efecto de sonido, porque Chaplin, como la Venus de Plata/Mary de *Cinelandia*, estaba convencido de que el gesto (silencioso) era capaz de expresarlo todo. Cuando se retira triunfalmente la lona que cubre el monumento, se manifiesta una disonancia: Charlot, el vagabundo, está plácidamente dormido sobre el regazo de la figura central del conjunto, una figura que representa a una regia figura materna sentada en un trono. La flanquean la escultura de un guerrero tendido sobre el pedestal, con la espada en alto, y la figura de un hombre arrodillado, que muestra la palma de su mano derecha abierta y tiende su mano izquierda en gesto petitorio. Dos figuras masculinas flanqueando a una madre/diosa que podrían encarnar, respectivamente, el valor militar y los valores humanistas. El grupo escultórico parece, así, un emblema, un símbolo de los cimientos de esa comunidad que se ve perturbada por la presencia de esa mancha oscura en el centro del ideal: la figura intrusa de Charlot. Increpado por el alcalde, el vagabundo, tras desperezarse, intenta abandonar la escena nerviosamente, pero la espada del guerrero queda ensartada en sus pantalones en el justo momento en que suena el himno nacional que obliga a los presentes a ponerse firmes y mostrar sus respetos. Sólo que la desestabilizada situación podría sugerir

que, en realidad, están presentando sus respetos al vagabundo. Tras zafarse de la espada, Charlot planta despreocupadamente su trasero sobre el rostro del guerrero. Al rato, se sienta sobre la mano izquierda de la otra figura y, mientras intenta abrocharse un zapato, el contacto de su rostro con la mano derecha de la misma escultura parece dejar en el aire un irreverente gesto de burla ante todos los presentes. Finalmente, con su bombín, sus zapatones, sus pantalones anchos y su bastón –los elementos que le inmortalizarían como icono–, Charlot logra abandonar esa escena en la que ha entrado como figura torpe y ridícula y ha salido como triunfal vector de transgresión.

En esa primera escena de *Lucas de la ciudad* se sintetiza a la perfección todo el sentido que iba construyendo, película a película, el cuerpo caótico de Charlot en tanto que agente provocador. La gestualidad de Charlot es un discurso inagotable. En su *Proyecto para un glosario del siglo XX*, publicado originalmente en un número especial sobre *El Cuerpo* de la revista *Zone* en 1992, el escritor británico J. G. Ballard dedicaba una entrada específica a Chaplin:

Chaplin. El gran logro de Chaplin fue desacreditar el cuerpo y poner en ridículo todas las nociones sobre la dignidad del gesto. Hombres lentos y torpes se mueven a su alrededor como buceadores con botas de plomo, tratando de anclar el sistema nervioso central al lecho marino del tiempo y el espacio. (Ballard, 2002, p. 299-300)

Los «hombres lentos y torpes» a los que menciona Ballard podían ser actores como Bud Jamison, Eric Campbell o Henry Bergman que encarnaban masculinidades orondas, imponentes y agresivas frente a la gracilidad casi femenina de los movimientos chaplinianos, limítrofes con el delicado arte de la danza. A menudo, lo que enfrentaba a Charlot con esos personajes solía ser el cortejo de personajes femeninos a los que Edna Purviance aportaba toda su aureola de ingenuidad y fragilidad: bajo la efigie de Charlot latía, pues, la fuerza de un sátiro seductor movido por un deseo incuestionablemente heterosexual, pero los movimientos del personaje pulverizaban todo lugar común sobre el lenguaje corporal asociado a lo masculino. De un modo análogo, en *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925, Charles Chaplin), el director y su personaje habían articulado otra interesante paradoja a través de una

de las escenas más inolvidables de la cinta: Charlot calma su hambre comiéndose su propio zapato, pero lo degusta con el mismo refinamiento y la misma delicadeza con la que un aristócrata daría buena cuenta del mejor faisán. Así pues, el cuerpo de Charlot no fue sólo un cuerpo al servicio del gag, sino un instrumento que, entre otras cosas, servía para poner en cuestión fronteras de género y fronteras de clase. Y, de este modo, la escena inicial de *Lucas de la ciudad* cobra todo su sentido: en otro tipo de comedia (más despreocupada de sus subtextos), la figura intrusa sorprendida en un acto público sería el gag en sí mismo, el clown que debe abandonar el lugar proporcionando unas cuantas risas adicionales con sus movimientos torpes. En manos de Chaplin, el Charlot de la primera escena de *Lucas de la ciudad* es un cuerpo incontrolable que desestabiliza y pone en cuestión todos los valores simbólicos que encarnan los principios de una comunidad.

Los grandes cómicos del cine mudo destilaron sus propias personalidades en una serie de identificables arquetipos que se definían tanto a través del lenguaje corporal como mediante esos elementos indumentarios, que, al modo de personajes de historieta -otro medio de expresión que, como el cine, estaba naciendo y consolidándose en los albores del siglo-, los elevaba a la condición de iconos universales. Charlot, emanado de la personalidad de Charles Chaplin, es la suma de esa fluidez corporal donde confluían lo masculino y lo femenino, lo noble y lo marginal, y la armonía de un bombín, un bastón, unos zapatones, unos pantalones anchos y un escueto bigote. De un modo análogo, las diferentes variantes de un mismo personaje estoico y superviviente que encarnó Buster Keaton eran la suma de la congelación del gesto, de la impasibilidad de un rostro, y ese sombrero achatado que parecía hablar simbólicamente de la resignada resistencia de un sujeto sobre el que parecía derrumbarse todo el caos del universo. El cuerpo atlético, las gafas de concha y la sonrisa franca y luminosa de Harold Lloyd hablaban del vigor y el optimismo del paradigmático joven norteamericano de los años 20, capaz de transformar el entorno de la ciudad en un nuevo campo de juegos, susceptible de ser escalado o recorrido a bordo de un veloz tranvía. La gestualidad sonámbula y extenuantemente lenta de Harry Langdon, unida a su cara de luna y a la cualidad informe de su sombrero componían una suerte de inquietante poema visual de la inmadurez patológica, del hombre niño anclado en un permanente estado de tránsito, individuo para siempre incompleto, suspendido en el limbo.

Ramón Gómez de la Serna, que elevó la poética de Charlot a la condición de ismo – el Charlotismo- y que llegó a dedicar una ópera no estrenada al vagabundo creado por Charles Chaplin, parece ser consciente de ese tipo de estrategias cuando, en las primeras páginas de su *Automoribundia*, habla de su propia construcción como personaje; del paso, en definitiva, de Ramón Gómez de la Serna, el sujeto biográfico, a Ramón, el personaje espectacular, a partir de un proceso de sustracción nominal que podría emparentarse con ese desplazamiento de la identidad del cómico silente a esos elementos icónicos –el bombín, el sombrero achatado, las gafas de concha, etcétera...- que se convertirán en sinécdoques de su propia personalidad cómica:

Yo estoy contento con llamarme Ramón, y hasta lo escribo con letras mayúsculas, y muchas veces estoy por dejarme olvidados encima de un banco de la calle mis apellidos, y quedarme ya para siempre sólo con ese Ramón sencillote, bonachón, orgulloso de su simplicidad.

Yo nací para llamarme Ramón, y hasta podría decir que tengo la cara redonda y carillena de Ramón, digna de esa gran O sobre la que carga el nombre, y que es exaltada por su acento que sólo la imprenta me escamotea porque las mayúsculas no suelen estar acentuadas. (Gómez de la Serna, 2008, p. 60)

Al abordar la figura de Ramón Gómez de la Serna es necesario entender que esa construcción de un personaje, canalizada a través de la dimensión performática de sus conferencias, de su labor como anfitrión y maestro de ceremonias en las tertulias de la Sagrada Cripta de Pombo y de sus aisladas incursiones como intérprete cinematográfico, es indisoluble de su ingente producción literaria. La obra ramoniana sería la suma de esos dos discursos –el eternizado sobre el papel y el efímero de la representación-, extremo que aconseja, pues, no subestimar lo que el escritor tomó de esos cómicos del mudo que no sólo iban a ser su materia literaria, sino, en cierto sentido, un espejo inspirador para la articulación de esa imagen pública. En *El teatro de vanguardia de Ramón Gómez de la Serna*, prólogo a los textos teatrales recogidos en el volumen XIII de las *Obras Completas* del escritor, Jesús Rubio Jiménez trae a

colación las comparaciones entre la figura de Charlot y la del autor de *Cinelandia* que, en su día, propusieron dos de sus contemporáneos: el chileno Oreste Plath, seudónimo de César Octavio Müller Leiva, en el artículo *Charlot y Ramón* publicado en el número 133 de *La Gaceta Literaria*, correspondiente al 1 de enero de 1931; y José Bergamín en su texto *¿Teatro en soledad?*, recogido en el libro *Ramón en cuatro entregas* (1980). Plath encuentra en la flexibilidad tonal del escritor un eco de la flexibilidad corporal del cineasta:

Ramón Gómez de la Serna es en la literatura lo que el humano y sensible Charlot, con su vestimenta de vagabundo internacional, en el cine. Ambos son dúctiles y flexibles, como la famosa e inmortal varilla.

(...)

De espaldas a la seriedad se manifiestan, y parecen complacerse en hacer un licor absorbente con todas las miserias y los caracteres grotescos del siglo.

(...)

En la conferencia, el ramonismo brilla como la charlotada. (...) Hay analogías entre la greguería y la charlotada genial. No existe el conferenciante de historia natural; es el humorista de esperanzas en el que relinchan las libertades. Así como el bufón melancólico, tímido y retraído sabe entregarnos la «pantomima» sentimental, emotiva, lógicamente armoniosa sin cometer sinrazones, porque nada de lo que se relacione con el alma le es extraño, Ramón, con su humor para tomar las cosas que lo rodean, no llega a la chabacanería. Conmueve ramonianamente. (Rubio Jiménez, 2002, p. 631-632)

Por su parte, Bergamín encontraba la esencia del vínculo ramoniano-chapliniano en la condición insular de ambas figuras. Y, como se verá a lo largo de este apartado, en la progresiva infiltración de una sensibilidad cinéfila en la literatura española, Gómez de la Serna,

como en tantos otros aspectos, también cumplió el doble papel de pionero y de figura aislada de actividad y sensibilidad no homologables a ninguna de las generaciones literarias con las que convivió:

Ramón es huérfano de todo, de sí mismo también; como Charlot, con quien se le compara. Y como Charlot, parece triste a fuerza de alegría. Como Charlot, Ramón es razonable, el más razonable de todos: el que ha encontrado el secreto último, el último refugio de la razón en la incongruencia. (...) Tropezón, caída, golpetazo. Ramón parece un clown, como Charlot, sin serlo. Ramón tira todas las cosas, como un carro de platos: para que se rompan. ¡Muchísimas cosas! Para quedarse solo. (Rubio Jiménez, 2002, p. 632)

En el deslumbrante capítulo final de su novela *El Incongruente*, que será analizado en mayor profundidad en otro apartado de este estudio, Gómez de la Serna mencionaba explícitamente a Charlot en el momento en que el protagonista del libro se sorprende a sí mismo como inesperado protagonista de la película que ha entrado a ver en una sala cinematográfica. El paradójico encuentro consigo mismo al otro lado de ese espejo (cinematográfico) le lleva a tantear la teoría de que quizá las películas no son más que la destilación de los momentos más perdurables de todas las vidas comunes. Así:

¿Qué fue Charlot sino un fenómeno del siglo, el caso de cien Charlots más auténticos que el que era, por decirlo así, el Charlot mecánico, el representante de los Charlots perdidos por el mundo en existencias mediocres, pero con sincero sentimiento de Charlots, con desinteresado charlotismo, incapaz de la especulación, ni el en el gran mercado de Charlots, que son los Carnavales...? (Gómez de la Serna, 2010, p. 199)

Gómez de la Serna hacía mención de un «Charlot mecánico» dos años antes de que el pintor Fernand Léger abriera su *Ballet mécanique* (1924), codirigido junto a Dusley Murphy, con la animación de un Charlot cubista que se disgregaba y se recomponía, una imagen que permitía entender la gestualidad del personaje creado por Charles Chaplin como la de un

sujeto capaz de experimentar con juegos de montaje, por corte, sobre su propio cuerpo. Siete años más tarde, Gómez de la Serna rendiría tributo a la idea visual de Léger en dos de las ilustraciones que acompañaban a su capítulo sobre el Charlotismo en el libro *Ismos* (1931). A los ojos del escritor, Chaplin parecía haber dado forma a una vanguardia en sí mismo, una estética de un solo hombre elaborada a partir de la selección y el refinamiento de gestos comunes observados en el ámbito de lo cotidiano:

El charlotismo es algo así como el baile de un hombre solo en medio de las vanidades y las fiestas engoladas del mundo. Con ese baile ha conseguido hacer un hombre solo una revolución de gran tribuno, una revolución que comienza ahora a ser interpretada y que se reanudará y seguirá su obra en los cuadros de un nuevo pintor, en las obras de un autor menos cazarro que casi todos los que nos rodean; en las pantomimas de una compañía inédita. (Gómez de la Serna, 1975, p. 256)

Fogueado en el hostil circuito del teatro de vodevil, Charles Chaplin encontró en el cine un instrumento a medida para trabajar la sutileza del gesto e incorporó como gran hallazgo de su identidad cómica esa fusión entre payasada y emocionalidad que, en el contexto de la generación del 27, indigestaría a Salvador Dalí y Luis Buñuel. En su autobiografía, Chaplin recuerda cómo fue la combinación azarosa e inarmónica de los pantalones, la chaqueta, los zapatos y el bigotito lo que acabó creando al personaje de Charlot, figura que intentó explicar inmediatamente a su productor Mack Sennett esgrimiendo la baza de su potencial polimórfico:

-Fíjese, ese personaje es polifacético: es al mismo tiempo un vagabundo, un caballero, un poeta, un soñador, un tipo solitario que espera siempre el idilio o la aventura. Quisiera hacerse pasar por un sabio, un músico, un duque, un jugador de polo. Sin embargo, lo máximo que hace es coger colillas o quitarle un caramelo a un bebé. Y, naturalmente, si la ocasión lo requiere, le dará una patada a una dama en el trasero, ¡pero solo en caso de incontenible furia! (Chaplin, 2014, p. 205)

En las páginas de *Cinelandia*, Charlot daba nombre a uno de los cocktails absurdos del capítulo duodécimo, un bebedizo que no podía tener otro efecto que el de dotar a quien lo consume de la gestualidad espástica del célebre personaje cómico. Una idea que, junto al valioso capítulo décimo sexto de la novela, titulado *El manicomio expresivo*, deja claro que Ramón Gómez de la Serna ya percibió esa estrecha relación entre el comportamiento patológico de los cuerpos histéricos estudiados por la psiquiatría y la formulación de una gestualidad descontrolada y caótica por parte de los cómicos de finales del siglo XIX que acabaría infiltrándose de manera directa en el cine cómico mudo, aspecto que no sería abordado en un minucioso análisis teórico hasta la publicación en 2001 del libro *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema* de Rae Beth Gordon, estudio mucho más conocido a través de su traducción francesa de 2013 bajo el título de *De Charcot à Charlot: Misses en scène du corps pathologique*. Gómez de la Serna detalla entre paréntesis los efectos de tomarse un cocktail Charlot en el Bar Principal de Cinelandia:

(Con el cocktail Charlot se sale imitando a Charlot involuntariamente, dominado el que lo bebe por un fatal baile de San Vito de Charlot y cogiendo con un bastoncito de cayada por el cuello o por una pierna o por un brazo al transeúnte distraído). (Gómez de la Serna, 1923, p.68)

La alusión al «fatal baile de San Vito de Charlot» revela una cierta conciencia, a la que Gómez de la Serna llegó quizá de modo puramente intuitivo, de esa relación entre el cuerpo patológico del enfermo psiquiátrico y el cuerpo caótico del cómico que Rae Beth Gordon delineó en su estudio: la publicación de artículos ilustrados sobre casos de histeria en la prensa francesa de finales del siglo XIX inspiró una corriente de gestualidad fracturada y expresionista en los intérpretes de café-concierto que tendieron a expresar una corriente de modernidad a través de un lenguaje corporal convulsivo que se acabaría trasladando al lenguaje de las películas cómicas del cine primitivo. Dado que la primera estrella internacional del *slapstick* fue de origen francés —el malogrado Max Linder, a quien Charles Chaplin consideraba uno de sus maestros— no es ni mucho menos descabellado considerar al creador de Charlot dentro de la línea de descendencia directa de ese progresivo refinamiento artístico de la gestualidad

patológica. En el mencionado capítulo sobre *El manicomio expresivo*, Gómez de la Serna aborda el tópico de los intérpretes vampirizados por su personaje y ahonda en el tema de la hipocresía cinelandesa asociada a la representación de falsas emociones, pero acaba acuñando una resonante imagen en torno a esos internos anclados en la repetición de un solo gesto que le permite sostener una nueva transferencia iluminadora en torno al montaje cinematográfico y el devenir de la existencia:

Todos eran como recorte de una película inolvidable, como corte en seco de una representación pelicular. Tenía la pesadilla el movimiento de aquella sola expresión de un retal de película que circulase siempre sobre sí mismo en ridícula extensión de madeja que se devana o como cuando los soldados solo marcan el paso sin salir de un trecho, pero como si anduvieran con menudo paso largas distancias.

Películas paradas en la expresión de cincuenta de sus fototipias principales, aquellos locos tenían luz en la expresión como si la máquina luminosa de la proyección iluminase por detrás de la pantalla en proyección lanzada de frente al público. (Gómez de la Serna, 1923, p. 86)

El escritor tilda de «Gracia farádica. Electricidad crónica de corriente alterna. Saltamontes cinematográfico» (Gómez de la Serna, 1975, p. 262) y más tarde de «rana galvanizada que un día se quedará sin corriente, y ese día desaparecerá el charlotismo» (Gómez de la Serna, 1975, p. 263) al célebre cómico en el que encontrará, en cierto sentido, un espejo, en tanto que alma cómplice desestabilizadora de las viejas formas y de los más fosilizados códigos sociales. En uno de esos capítulos misceláneos de *Cinelandia* en los que el escritor parece enlazar iluminaciones greguerísticas como si se sintiese un director de documentales (soviético) sentado sobre la mesa de montaje –se trata del capítulo trigésimo noveno, titulado *Lifeña, el bizco, la novia que no quiso nadie, el psicoanalista, el barrio judío, detalles-*, Gómez de la Serna presenta a sus lectores a Josué, «el célebre gracioso de Cinelandia» (Gómez de la Serna, 1923, p.233), dedicado a la cría de patos, porque «son los antecesores de Charlot y de todo el humorismo mudo-, suele decir a los que le visitan» (Gómez

de la Serna, 1923, p.233). Pero más allá de esa constante alusión a la nerviosa gestualidad del cómico, hay otra referencia chapliniana bastante más camuflada en las páginas de la novela que incide sobre el alto grado de sutileza iconográfica que el cine le permitió a Chaplin tras esa etapa de formación en los teatros de variedades que le requería el empleo de caracterizaciones más exageradas para capturar, desde el escenario, la atención de todos los espectadores de la sala –en uno de los primeros números que hicieron brillar a Chaplin en esa primera etapa en los escenarios, el cómico encarnaba otra forma de cuerpo caótico: el del borracho acrobático-. El capítulo vigésimo cuarto de la novela es otra entrega miscelánea en la que el escritor analiza tres arquetipos distintos, proponiendo una sucesión que parece llevar del borracho estilizado por Chaplin en los escenarios al calígrafo del gesto que fue una vez asumió el pleno control de su carrera y del lenguaje cinematográfico. El capítulo lleva por título *El borracho ideal, el hombre camaleón y el del bigote cinemático*. Si ese «borracho con dominio de sí» (Gómez de la Serna, 1923, p. 137) podría ser el equivalente cinematográfico del borracho escénico chapliniano, el poseedor del bigote cinemático que cierra el capítulo sería la perfecta encarnación del artista que ha entendido y conquistado finalmente el valor expresivo de la plasticidad del nuevo medio:

¿Qué condición, qué tipo, qué arte se necesitan para triunfar en Cinelandia?

A lo mejor basta con un bigote. Un bigote chiquitín, nervioso, particularísimo, el bigote no inventado entre los bigotes, un bigote tan original que cuando todo el mundo lo imite no será el mismo, porque el modelo tiene una vida latente particular y le acompaña todo un sistema de expresión, de acciones, de rejos, de pensamientos luminosos en la frente cinematografiada.

En cinematógrafo basta un bigote pequeñito como bigote de niño recién nacido, y, sin embargo, sobran todas las pamemas rimbombantes y todos los gestos dramáticos en que la carátula del actor se retuerce como un nudo. (Gómez de la Serna, 1923, p. 141-142)

La alusión a las «pamemas rimbombantes y todos los gestos dramáticos» del último párrafo refleja esa convicción, compartida por el Epstein de *Buenos días, cine*, de que el nuevo medio exige una dramaturgia y una gestualidad que se aparte de los códigos del teatro. El mismo año en que se publicó *Cinelandia*, Chaplin estrenaba una de sus obras mayores, *Una mujer de París* (*A Woman of Paris: A Drama of Fate*; 1923), una película sin Charlot, y en la que se infiltraban hallazgos cómicos en un discurso prioritariamente melodramático. Fue en *Una mujer de París* donde Adolphe Menjou, uno de los actores que pasarían a encarnar un arquetipo de sofisticado refinamiento en la era del mudo, conquistó su imagen de marca, coronada por un fino bigote al que un joven Luis Buñuel, claramente marcado por la lectura y la influencia de la obra (y la mirada) de Ramón Gómez de la Serna, acabaría dedicando una encendida oda en las páginas del número 35, correspondiente a junio de 1928, de *La Gaceta Literaria*. Bajo el título de *Variaciones sobre el bigote de Menjou*, Buñuel formularía una teoría de la interpretación (cinematográfica) que tendría mucho de amplificación del fragmento que *Cinelandia* dedica al concepto del bigote cinemático:

Los bigotes de Menjou, que también encarnan el cine y su época, subsistirán en las vitrinas del porvenir, ese insoportable e inexpressivo sombrero de Napoleón.

(...)

Adolphe Menjou era un hombre modesto, un pequeño autor teatral. Menjou era un pobre hombre afeitado. Un día se le ocurre dejarse el bigote: todas las grandes invenciones son debidas al azar. En otra ocasión, hallándose presente Chaplin, se le ocurre encender un pitillo, y a partir de ese momento comienza su gran carrera cinematográfica. . Porque acto tan trivial, tan insignificante, pero de tan difícil realización, adquiere en la pantalla proporciones asombrosas, y esto es lo que un hombre como Chaplin no podía ignorar. Nada de gestos melodramáticos, nada de

expresiones a lo Jannings⁶¹; ni terror ni asombro arquetipados; basta saber elevar una ceja a tiempo y a ritmo; las máscaras del teatro clásico bajan avergonzadamente los ojos ante la prodigiosa expresión de un Menjou, lanzando su primera bocanada de humo. (Buñuel, 1982, p. 168-169)

La reflexión de Buñuel sobre el bigote de Menjou ya había sido anticipada, no obstante, por Salvador Dalí en su artículo *Films anti-artísticos: La gran duquesa y el camarero, El traje de etiqueta, por Adolphe Menjou*, publicado en el número 29 de *La Gaceta Literaria*, correspondiente al mes de marzo de 1928. Dalí abre su texto sintetizando una de las más interesantes dialécticas formuladas en el seno de la cinefilia literaria española de los años 20: la defensa del cine norteamericano estandarizado e industrial como una forma de arte más consecuente con las exigencias del medio que esas diferentes tentativas europeas de formular un cine artístico. Una idea que compartirán tanto Buñuel como Dalí con el grupo surrealista francés –que no dudaba en esgrimir su defensa del cine cómico norteamericano y de los populares seriales cinematográficos de Louis Feuillade- y que, en cierto sentido, también recorre todas las páginas de *Cinelandia*, cuyas claves y guiños se nutren principalmente del imaginario del cine norteamericano. El propio Buñuel tendría ocasión de ilustrar su defensa de la levedad del cine cómico norteamericano como auténtico depósito de la especificidad del cine a través de la programación de la mítica sexta sesión del Cineclub Español. En el artículo de Dalí, el bigote de Menjou es elevado a la condición de auténtico Santo Grial de las esencias cinemáticas:

En el cine, el bigote de Manjou (sic) nada continuamente por un medio amoroso, propicio. Sin ninguna preparación, sin ningún *troucache*, el bigote de Manjou podrá posarse en la esquina de un mueble como una golondrina. Los personajes del teatro no tienen uñas, ni pelo en el brazo, ni arrugas en los dedos de la mano.

⁶¹ Prestigioso actor alemán que protagonizó el *Fausto* (*Faust –Eine deutsche Volksagge*, 1926) de F. W. Murnau. Fue el intérprete galardonado con el primer Óscar a la mejor interpretación masculina en 1929, obtenido por su trabajo en *La última orden* (*The Last Command*, 1928) de Josef Von Sternberg.

En el cine, una pestaña brillante de rímel. «La gran duquesa y el camarero. –El traje de etiqueta.» ¡Cuánto tacto, cuánta audaciosa naturalidad!

El mantel, los grises tiernos del cutis, el cristal, el agua tembando en la bañera y esta nueva dimensión del frac y del cinismo, recién hallada, adquirirán su máxima categoría estricta e imponderable.

El cine de Manjou ha creado una flor triple, gris de garganta, negro de traje, blanco nocturno de pechera donde se estabilizan tres brillos: el collar de perlas, los dientes de Manjou, la perla de su botón; equidistantes de la brillantina del labio húmedo, del taxi mojado por la lluvia y del tisú de plata. (Dalí, 1978, p.47)

Al año siguiente de la publicación de estos dos textos sobre Menjou, el actor merecería una lectura completamente distinta por parte de Francisco Ayala, que, junto a César M. Arconada, sería uno de los escritores españoles más comprometidos con la reflexión teórica en torno a lo cinematográfico entre finales de los años 20 y principios de los 30. En su libro *Indagación del cinema*, publicado en 1929, Ayala dedica un capítulo a Menjou, descifrándole como una pervivencia cinematográfica de un viejo lenguaje teatral que debía ser superado:

Sabe a folletín y a casino. A teatro.

Porque así como resulta desplazado en cuanto tipo, también lo resulta en cuanto al medio de su actuación. Sus films ofrecen siempre ese resquicio por donde se quiebra la pura irrealdad del cine y por donde asoma el actor su vieja sonrisa. El actor hueco, de bulto: no extraplano, como el resultado de la creación cinematográfica. Menjou es, en definitiva, eso: un actor de teatro ligero, sentimental y vacío, aferrado a las buenas maneras y a los vestuarios complicados.

(...)

Menjou es el actor que, puesto a crear su ambiente con una técnica espléndida a su servicio, sólo consigue reproducir un edificio de bambalinas, de sonrisas, de gestos y de elegancia de vestuario. Farsas de buen tono, vodeviles. La eterna canción; el eterno cuplé. Menjou (o El actor). (Ayala, 1929, p. 129-131)

La bifurcación que toman las consideraciones de Buñuel y Dalí, por un lado, y Francisco Ayala, por otro, en torno al bigote de Adolphe Menjou deja claro que, cuando se habla de la cinefilia de los escritores españoles en la década de los 20, no se apunta, por supuesto, a una cinefilia única, sino a la fértil coexistencia de sensibilidades a menudo enfrentadas, todo alrededor del papel más o menos tutelar que cumplió Ernesto Giménez Caballero tanto al frente de *La Gaceta Literaria* como del Cineclub Español y después de la labor precursora emprendida por un Ramón Gómez de la Serna que, figura insular siempre, actuaría como puente entre dos generaciones: la del 14 y la del 27. Tampoco sería muy preciso hablar de dos escuelas enfrentadas, pero, mientras Buñuel y Dalí abogaban por un arte funcional, fabricado en serie, amoral y portador de belleza, un autor como Francisco Ayala insistiría de manera particular tanto en la dimensión social como en la potencialidad espiritual del cine. Y, a menudo, esas dos vías de aproximación tan aparentemente distintas, coincidirían en celebrar el mismo tipo de películas, los mismos imaginarios. Si intentásemos traducir las dos actitudes a los términos del lenguaje de la crítica y el análisis cinematográfico, en Dalí y Buñuel cabría ver a dos formalistas más afines a la funcionalidad antiartística que al barroquismo, con cierta vocación de *enfants terribles*, mientras que en Ayala podría detectarse el esbozo de la mirada marcadamente humanista de André Bazin. Por un lado, pues, la línea de pensamiento que inspiraría el texto, tan provocador como cargado de verdad, que Luis Buñuel publicaría en el número 56 de *La Gaceta Literaria*, correspondiente al 15 de abril de 1929, para presentar la sexta sesión del Cineclub Español, celebrada el 4 de mayo de ese mismo año y dedicada al cine cómico:

A mi juicio, el mejor y más interesante programa del Cineclub es éste. Parece que se le debía haber ocurrido a mucha gente, y está, sin embargo, inédito. Ése sería el programa más representativo del cine mismo y más puro que todas las tentativas de

vanguardia que se han hecho (...) Nada de europeo: americano todo. Nada de orquesta: gramófono o pianola. Nada de films largos: una o dos partes. Creo que esa sesión va a ser algo definitivo, y cosa absurda no se ha hecho aún en ningún Cineclub ni cine ordinario del mundo. La gente es tan idiota, y tiene tantos prejuicios, que creen que Fausto y Potemkin, etc., son superiores a esas bufonerías, que no son tales, y que yo las llamaría la nueva poesía. La equivalente surrealista en cinema se encuentra únicamente en esos films. (Gubern, 1999, p. 301)

Por otro, la visión de Ayala que, en su celebración de Charlot, ve en el personaje un paradigma de modernidad, pero también al portador de una serie de valores eternos y universales:

Charlot es un producto inconfundible de la ciudad moderna y del moderno afán; en un medio distinto, no se le concebiría. Es el hombre de los muelles, de los mercados, de las calles, de los rincones urbanos o suburbanos. El hombre sobrante... Desocupado y famélico, emigra, merodea, huye de la cárcel, se emplea, porque sí, en una profesión extravagante, que nada le interesa; se arriesga, con la fiebre del oro, en las nieves de Alaska. Tiene carne de nardo y, al mismo tiempo, carne de buscador de oro.

Charlot, entre los héroes de la mitología norteamericana, es aquel, elegido, en quien se insertan los valores humanos de raíz eterna, que determinan la pervivencia a través de cualesquiera épocas y temperamentos. (Ayala, 1929, p.85-86)

La figura de Charlot sería, precisamente, uno de los puntos de fricción entre esas dos sensibilidades cinéfilas. En su texto de presentación de la sexta sesión del Cineclub Español, Buñuel ya levantaba acta de una deriva evolutiva en el arte de Chaplin que tanto él como Dalí sancionaron como traición a las esencias de una comedia pura, libre de las infecciones del sentimiento:

Charlot de hace diez años podía proporcionarnos una gran alegría poética. Hoy, ya no puede competir con Harry Langdon. Los intelectuales del mundo lo han estropeado, y por eso ahora intenta hacernos llorar con los más vivos lugares comunes del sentimiento. (Gubern, 1999, p. 305)

En el número 31 de *L'Amic de les Arts*, correspondiente al 31 de marzo de 1929, Salvador Dalí ya había publicado un artículo en catalán dedicado a celebrar la figura del cómico Harry Langdon bajo el título de *...Sempre, per damunt de la música, Harry Langdon*, en el que proponía la inclusión de Chaplin en esa nómina de los putrefactos que se convertiría en su particular lista inquisitorial para separar el grano verdaderamente vanguardista de la paja perpetuadora de viejas sensibilidades y códigos:

Harry es la vida elemental, lo puramente orgánico, vive más lejos de la existencia de sus propios gestos que los animalitos de Miró (...) Keaton a su lado es un místico y Charlot un putrefacto. (Gubern, 1999, p. 307)

La sexta sesión del Cineclub Español proyectó *Charlot emigrante* (*The Immigrant*, 1917, Chaplin), perteneciente a esa etapa de la Mutual que Buñuel consideraba previa a ese pernicioso grado de autoconciencia que, a sus ojos, había devaluado su arte. No obstante, la apuesta por la mezcla de comicidad y emotividad ya estaba, de alguna manera, presente en la crudeza del relato de *Charlot emigrante* y, en cualquier caso, esa evolución de su arte hacia los aspectos conmovedores y el patetismo obedeció siempre a una firme convicción por parte del cineasta y no, por tanto, a la influencia de esos «intelectuales del mundo» a los que Buñuel acusaba de haber estropeado a Chaplin. En su autobiografía, el cineasta rememora el momento, muy temprano en su carrera pues data de su periodo en la Keystone y se refiere al rodaje de *Charlot conserje* (*The New Janitor*, 1914, Chaplin), uno de los cortos correspondientes a 1914 –año en el que empezó a dirigir sus propios trabajos, si bien en calidad de realizador no acreditado-, en que cobró conciencia de su capacidad para espolear la risa y el llanto en un mismo juego gestual:

Puedo seguir el rastro de la primera tentación que tuve de añadir otra dimensión a mis películas, además de la cómica. Estaba trabajando en una cinta titulada *Charlot conserje*, haciendo una escena en la que el jefe de oficina me despide. Al suplicarle que se compadeciera de mí y me permitiera seguir en aquel puesto, empecé a gesticular de un modo dramático, haciendo ver que tenía muchos hijos pequeños. Durante el ensayo levanté la mirada, y, ante mi sorpresa, vi que Dorothy Davenport, una vieja actriz que estaba a un lado del plató contemplando la escena estaba llorando; y eso que mi intención era transmitir mofa. «Ya sé que se supone que todo es una broma –dijo ella-, pero me has hecho llorar.» Confirmó algo que ya presentía, que estaba capacitado para provocar tanto lágrimas como risas. (Chaplin, 2014, p. 218-219)

Frente a esta síntesis de patetismo y eficacia humorística, un cómico como Harry Langdon, que debutaría en 1924 y lograría sus mayores éxitos trabajando a las órdenes de Frank Capra, encarnaría un modelo completamente extraño e inclasificable en el seno de la gran comedia silente de los años 20. Su arquetipo era el del niño patológico, el hombre incompleto, un náufrago perdido en los mares de la inmadurez existencial que, además, en un ámbito dominado por la velocidad y las dinámicas persecutorias, introduciría la exasperante lentitud del gesto como recurso cómico. Como detalla el propio Capra en su libro de memorias, Langdon era un islote:

¿Qué tipo de material preparábamos para Langdon? ¿Por qué era *diferente*? En primer lugar, porque estaba basado en un personaje único, pero paradójicamente universal. Langdon era en el fondo un niño en la vida real. Pero un chico puede ser malcriado, llorón, enfurruñado, cruel. Dimos al personaje el “sello” que lo hacía atractivo, un hombre adulto con las acciones y reacciones de un niño confiado e inocente. Un pequeño bebé correteando entre las piernas de sus altos enemigos.

Chaplin se salía de las situaciones difíciles *pensando*. Keaton las *sufría*; Lloyd las superaba con la *velocidad*. Pero Langdon *confiaba* en salir con bien de las adversidades, y sobrevivía solo con la ayuda de Dios, o la bondad. (Capra, 1999, p. 97)

No obstante, las palabras de Capra suavizan bastante el potencial perturbador que tenía el personaje de Langdon y que encontró un territorio ideal para desplegarse precisamente en la película que se programó en la sexta sesión del Cineclub Español, *Sus primeros pantalones* (*Long Pants*, 1927, Frank Capra). En la película, Langdon encarna a un inmaduro impenitente al que sus padres regalan sus primeros pantalones largos para marcar su supuesto ingreso en la inmadurez. La película sugiere en su brillante prólogo, en el que Langdon es una mirada subjetiva, una identidad en fuera de campo, que la vida del personaje oscila entre sus furtivas salidas a la biblioteca en busca de novelas románticas y su refugio en el espacio uterino de la buhardilla donde se entrega al fantaseo y la lectura. Su primera salida fuera de casa con sus flamantes pantalones largos hará que se cruce en su camino una mujer fatal, una traficante de drogas que se convertirá en su objeto de deseo conflictivo, dado que su familia había arreglado un matrimonio de conveniencia con una chica del pueblo que parece ser tan ingenua y bendita como él. En la secuencia cómica central de la película, antes de la boda, Langdon lleva a su prometida, ataviada en traje de novia, al corazón del bosque, donde intentará asesinarla sirviéndose de varios métodos que se resolverán siempre en forma de gag visual, salvaguardando la inocencia de ella y subrayando la torpeza de él. La crueldad de la secuencia resulta sorprendente y permite entender a la perfección la seducción que el personaje de Langdon ejerció sobre la sensibilidad surrealista de Dalí y Buñuel, pero invita a matizar las palabras de Capra, dado que la supuesta bondad que él menciona está en realidad mucho más cerca del estado pre-moral de un bebé que, imantado por el deseo, aún no se ha visto enfrentado a la elección entre el Bien y el Mal. En el fondo, el Langdon que apreciaba Dalí era la versión *slapstick* de ese polimorfo perverso freudiano que él mismo ilustró en 1939 bajo la forma de un adorable bebé con una rata ensangrentada en los dientes. En lo que no resulta necesaria ninguna matización es en la lectura que hizo Capra del lenguaje corporal tan distintivo del actor:

Langdon interpretaba las escenas delicadamente, casi en cámara lenta. Prácticamente podías ver las ruedas de su mente inmadura girar como si registraran pequeños placeres o incomodidades. El propio Langdon era un virtuoso de los movimientos

ligeros y vacilantes. En medio del peligro más extremo podía distraerse con el vuelo de una mariposa o una mota de polvo en su dedo.

La “reacción tardía” era un elemento estándar en *cualquier* saco de trucos de un cómico. La reacción tardía era en realidad dos miradas sucesivas a un objeto de intenso interés, digamos un león en el dormitorio o una belleza que pasa en traje de baño. La primera mirada era casual y automática, la segunda violenta y sobresaltada, tras darse cuenta de lo que había visto realmente. El humor residía en que el público esperaba a que el torpe bobalicón se diera cuenta del león o de la muchacha que ellos, en su superioridad, habían visto desde el primer momento.

Pero Langdon había dominado la “*reacción tardía-tardía*”, dos largas, hermosamente controladas e inocentes miradas al león, con todo el tiempo del mundo entre ellas, antes de convulsionar al público con su horrorizada tercera mirada, la definitiva. (Capra, 1999, p. 97-98)

Recogiendo el testigo de las palabras de Frank Capra, podría argumentarse que, en los tiempos del mudo, cada cómico no sólo era una manera de moverse, sino, también –y quizá, fundamentalmente- una manera de mirar, que en Keaton estaría atravesada de estoicismo y en Lloyd imantada por la energía de un optimismo americano recién estrenado en el paisaje de la gran ciudad. En este sentido, ¿con qué mirada cómica podría emparentarse la de un escritor como Ramón Gómez de la Serna sobre la realidad: con la chapliniana o con la langdoniana?, ¿o con la suma de ambas? En *Tres cómicos del cine. Biografías de sombras* (1931) César Muñoz Arconada se sumerge a fondo en una disección analítica de la figura de Charlot:

Otro signo del profundo sentido humano que tiene Charlot. Un hombre con dignidades sociales no tiene más comicidad que ponerlas en ridículo. Pero este truco, además de ser limitado, es superficial y su falsedad nos cansaría pronto. Charlot buscaba otra cosa. Buscaba un tipo desde el cual se pudiesen realizar todos sus experimentos. El

tipo general, universal que, colocado en el centro de la vida, pudiese hacer exploraciones hacia todos los ángulos. Y para esto, nada mejor que encarnarse en el hombre simple de la calle. En el hombre más lleno de hombre, más lleno de cualidades primarias, naturales, que son, al fin, los elementos sobre los cuáles él opera.

(...)

El secreto de Charlot consiste en buscar correspondencias, equivalencias. En saber ser él lo que somos todos, y todos ser un poco de lo que es él. (Arconada, 2007, p.113, 116)

La compartida capacidad de partir de lo fugaz, lo cotidiano y lo efímero para eternizarlo desde un ángulo imprevisto, ya sea a través de un gesto (Charlot) o de una iluminación verbal de espíritu greguerístico (Gómez de la Serna) permitiría desovillar la cuestión, pues si bien es cierto que en la mirada del escritor puede palpar algo del asombro del niño que contempla el mundo por primera vez (Langdon), en el conjunto de la obra ramoniana predomina una visión más humanista que ingenua, siempre atenta a buscar esas correspondencias y equivalencias que Arconada detectaba en lo chapliniano. El charlotismo y el ramonismo serían, en definitiva, dos ismos fundados y encarnados en las singularidades respectivas de sus creadores: dos ismos que no podían erigirse en movimiento o generación, si bien ambos fueron dos escuelas de enorme influencia que, de hecho, enseñaron a sus contemporáneos a mirar, a descubrir la vida y los significados latentes de lo que ya estaba ahí, en el mundo alrededor. Y, también, charlotismo y ramonismo fueron dos maneras hermanadas pero distintas de alcanzar la revelación de que, en la vida, la risa y el dolor forman una unidad en el fondo indisociable. Como escribiría Pedro Salinas en su capítulo dedicado a Ramón Gómez de la Serna, originalmente escrito en marzo de 1935, dentro de su libro *Literatura española Siglo XX* (1941):

Temperamento en libertad, Ramón rechaza módulos, normas, se acerca a un género literario, entra en él y sale corriendo por el otro extremo en una especie de juego que a

veces se ofrece con fulgores dramáticos. (...) Desde el primer momento Ramón Gómez de la Serna se presentó como un rebelde alegre, como una especie de demolidor Hércules joven de las letras. Su lema parecía ser el desorden: «Yo me he permitido el desorden»; heredero directo en esto de la tremenda actitud de Rimbaud, cuando afirmaba que había acabado por encontrar sagrado el desorden de su espíritu. Para Ramón el trabajo literario es una especie de anticreación: todo debe desajustarse, deshacerse, desamontonarse. (...) El hombre, en realidad, se ha dado demasiada importancia; tiene la manía (todo esto piensa Ramon) de querer conservarse y hacer cosas supremas; pero, en realidad, vive al margen de la creación. Al encontrarse Gómez de la Serna con esta verdad de su espíritu, la no importancia del hombre, su situación marginal en el Universo, la actitud que toma es una actitud de desesperación alegre, de lento y jocundo suicidio. Hay que divertirse (...) Pero si es cierta la trayectoria que hemos esbozado del espíritu ramoniano, esta diversión será tan sólo una terrible forma evasiva del dolor, y, desprovista de toda frivolidad y espuma de superficie, revelará en su fondo el más dramático conflicto humano: la lucha del hombre solo e inerte, por no estar al margen, por entrar en la vida, por cobrar vida; en suma, por ser. (Salinas, 1983, p.154-155)

Ramón Gómez de la Serna se subió a un trapecio circense para dar una de sus conferencias performáticas y espectaculares cinco años antes de que Charlot recorriese una cuerda floja en compañía de traviesos monos en el clímax final de *El circo* (*The Circus*, 1928, Charles Chaplin). El escritor había impartido su conferencia el 21 de noviembre de 1923, respondiendo a una invitación honorífica del Gran Circo Americano a la que él quiso corresponder aportando su propio número escénico, en el que la supuesta seriedad del formato discursivo –la conferencia– quedaba instantáneamente desarticulada por el entorno y por la propia figura del orador sentado en un trapecio con un largo rollo de papel desplegado en las manos. Junto a esa mirada punzante sobre lo cotidiano y a esa alquimia de risa y dolor, la dimensión chapliniana de Gómez de la Serna también se manifestó en esa construcción de sí mismo como personaje público que encontró en el ámbito de la conferencia un territorio ideal

para la experimentación, colocando a la figura del orador en una zona limítrofe a lo que hoy se consideraría un monologuista cómico:

Contra la mentira de la conferencia yo quería oponer la conferencia que nace del alma como una creación espontánea.

Una de las cosas que más irritan en mí es que descompongo la seriedad y la tiesura de los otros –sus chaquets y sus levitas-, siendo el mayor peligro de mi oratoria que es jazzbandística y tiene suprimido el halago sentimental.

Todos quieren encontrar cosas nuevas, pero no tienen nueva generosidad en su vida privada y mantienen las mismas hipocresías en medio de la vida superada que les gusta espectral.

¡Lo necesitada que está la vida de nuevas experiencias e intentos de tocar nuevos cielos, de abrir nuevas cajas de sorpresas!

Hay que predisponerse a los contrastes más bravos y que la vida literaria tenga un valor espectacular, haciendo que alcance la metáfora combinaciones siderales.
(Gómez de la Serna, 2008, p. 402)

El impulso desestabilizador de las viejas formas con que el escritor quiso transgredir el formato clásico de la conferencia se manifestaba de diversas maneras: a menudo, el conferenciante añadía un elemento espectacular al acto mediante la utilización de elementos objetuales –que, en su etapa bonaerense, darían pie al particular formato de las conferencias baúl o las conferencias maleta, impartidas con la ayuda de baúles o maletas repletos de objetos, que, a medida que eran aludidos por el discurso, incorporaban un cierto elemento de espectáculo de ilusionismo-. En otras ocasiones, el conferenciante rompía el hilo del discurso con excesos interpretativos extemporáneos o interrumpía la duración prevista de la charla ante la percepción de un público hostil y poco receptivo. Otra forma de transgresión residía en la

elección del tema. Así, a propósito de su conferencia sobre los faroles callejeros señaló el cronista del diario *El Noroeste* en un artículo publicado el 18 de octubre de 1923:

“Los faroles” era el tema, un poco desconcertante, que había escogido Ramón para su conferencia. Se trataba de dirigir la mirada sobre los temas accesorios de la vida y desviarla de los complejos y trascendentales. (Gómez de la Serna, 2008, p. 406)

Ramón Gómez de la Serna impartió esa conferencia acompañándose de un encendedor de faroles de gas. Su conferencia sobre el Humorismo ofrecida en el salón-teatro de Artes y Oficios del Ateneo de Bilbao tuvo en un vermut y un sifón colocados sobre el atril de conferenciante los primeros elementos desconcertantes de una velada que tuvo su pico de histrionismo en la imitación de un gallo que emprendió el escritor ante su público y que culminó con algo parecido a un truco de magia: Gómez de la Serna cerró su charla comiéndose la vela de una palmatoria; vela que, en realidad, se trataba de un plátano colocado sobre el soporte, propiciador de un eficaz trampantojo. Visionario también en esta variante de su obra creativa, Gómez de la Serna en sus conferencias, más que anticipar la violencia performática asociada a las vanguardias de entreguerras, anunciaba la tensión inherente entre el marco y género del discurso y su disonante contenido, estrategia que, en nuestro país, han desarrollado colectivos poéticos como Accidents Polipoètics o artistas como Miguel Noguera, cuyas *ideas* —así es el nombre que otorga a los materiales que conforman el discurso de sus espectáculos, o Ultrashows- podrían ser también una de las consecuencias evolutivas de la greguería, por su condición liminar entre lo humorístico, lo filosófico y lo poético:

Y como toda performance está vinculada con una serie de eventos discursivos que la preceden y suceden (otras performances pasadas, lecturas de textos, ensayos, críticas...), es posible considerar que uno de los eventos discursivos previos a los ultrashows de Noguera se encuentra en las conferencias del escritor Ramón Gómez de la Serna, por su interés en la oralidad, a la que daba tanta importancia como a su escritura. De la Serna sí acuñó géneros o microgéneros como el diálogo trivial, el

disparate, el capricho y, el más célebre, la greguería. Nigel Dennis⁶², en su artículo sobre la oratoria vanguardista de Ramón Gómez de la Serna, enumera más de media docena de conferencias del autor madrileño: las dos conferencias circenses de los años 20 (la de 1923 en el Circo Americano de Madrid y la de París en 1928, con motivo del homenaje que recibió por parte del *Cirque d'hiver* por la traducción al francés de su libro *El Circo*), así como un ciclo de siete conferencias que dio en la asociación “Amigos del Arte” de Buenos Aires en 1931, invitado por Bebé Sansinema de Elizalde, amiga de Ortega y Gasset. En una de ellas vistió un frac con hilvanes y la etiqueta del sastre visible, en la de París soltó a su discurso a lomos de un elefante y en muchas de ellas, tal como el propio Ramón menciona en su autobiografía *Automoribundia*, sacaba de un baúl o una maleta toda una serie de objetos con los que interactuaba. Era tal la importancia que le daba a sus intervenciones públicas que las llegaba a considerar su “creación conferencística”, y afirmaba que tal creación despertaba “un borombonbón especial en las almas en contraste con el chirrido inaguantable como el de un cuchillo en un plato que sugieren las empalagosas y halagosas conferencias de otros”. (Cebrián, 2013, p. 6-7)

La vocación performática de Gómez de la Serna entró en varias ocasiones en contacto con el cine. En primer lugar, bajo la forma del registro directo de un fragmento de conferencia, oficiada al aire libre en el parque del Retiro, dentro del cortometraje *El orador* (1928) de Feliciano M. Vítors, que dos años después se convertiría en co-guionista y productor del primer largometraje sonoro del cine español, *El misterio de la puerta del Sol* (1930) de Francisco Elías, cuya pintoresca trama de cine dentro del cine quizá podría verse como la destilación chulapa de algunas de las ideas planteadas en *Cinelandia*. Una mano de broma y dos monóculos -el monóculo sin cristal que Gómez de la Serna empleaba en sus tertulias de Pombo y el monóculo de nuevo rico- son dos elementos objetuales que le permiten, en esta miniatura oratoria de cuatro minutos de duración a la que a veces se alude con el título

⁶² El artículo aludido en la cita es *La oratoria vanguardista de Ramón Gómez de la Serna* de Nigel Dennis, publicado en Boletín RAMÓN 12, primavera de 2006.

alternativo de *La mano*, elaborar una reflexión lúdica sobre los aditamentos de autoridad con los que se inviste un conferenciante para seducir a su público y orquestar su respuesta emocional. El escritor también incorpora a la pieza una selección de esos cacareos que puntuaron su conferencia sobre el Humorismo en el Ateneo bilbaíno y que aquí irrumpen como chirriante punto de ruptura antes de que el orador retome su tono expositivo y el ritmo de su discurso.

La segunda sesión del Cineclub Español, celebrada el 26 de enero de 1929 en el Palacio de la Prensa, sirvió de marco para una de las más célebres conferencias espectaculares de Ramón Gómez de la Serna, que desgranó su texto *Jazzbandismo* con la cara embadurnada de negro, al modo de los intérpretes de *minstrel shows*⁶³, en clara consonancia con la presentación del título estrella en la sesión, que no era otro que *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927, Alan Crosland), la cinta que inauguró oficialmente la era del cine sonoro y que tuvo una presentación accidentada en Madrid debido, precisamente, a la falta de un equipo acústico adecuado en la sala. Completaban la sesión *La Zone* (1927, Georges Lacombe), medimetro documental centrado en los escenarios suburbanos del Clignancourt parisino, y *Les nuits électriques* (1929, Eugène Deslaw), recorrido documental a través de los rótulos luminosos de la capital francesa; en suma, una selección que Román Gubern sugiere interpretar como un posible homenaje de Ernesto Giménez Caballero a ese Ramón Gómez de la Serna que, en realidad, fue la verdadera estrella de la noche:

El diseño de la sesión había sido, conscientemente o no, muy ramoniano, inaugurado con imágenes del Rastro parisino, siguiendo con el bullicio eléctrico de la noche urbana y desembocando en una apoteosis jazzística. Giménez Caballero no eligió a Ramón Gómez de la Serna al azar para presentar el film de Crosland. En sus memorias evocó su figura, por esta época, con el siguiente juicio: «Ramón era ya un ciclón, en explosión continua, alimentado por su pipa y la hélice de su corbata, patillas y bucles

⁶³ Modalidad de espectáculo popularizada en los Estados Unidos a comienzos del siglo XIX en el que intérpretes de raza caucásica con los rostros embadurnados de negro ejecutaban números cómicos y musicales que satirizaban arquetipos raciales de la población afroamericana.

nucleares, voz atronadora, ciclotrónica.»⁶⁴ Del Ramón pintado y disfrazado de negro para esta sesión se conservan varias fotos que revelan el sentido autoparódico de su presencia. (...) En su texto, Ramón mezcló la información erudita y la exaltación entusiasta de la música afroamericana, a la que consideró una «mezcla libertaria», significada por su «rebeldía» y valorada como un «abrazo de civilizaciones». (Gubern, 1999, p. 286)

En las páginas de *Automoribundia*, Ramón Gómez de la Serna rememora esa sesión subrayando un componente metacinematográfico que anticipó su cercana conversión en figura proyectada en otra de las sesiones del Cineclub Español:

Difícil es hablar frente a una sábana de proyectar películas, porque se destaca uno frente a ella como la mosca más irresistible, la mosca que se posa en la pantalla.

Quería hablar del jazz y que se me creyera un poco más y no se desconfiase de mí cuando hablase de las selvas vírgenes y del Misisipí. (Gómez de la Serna, 2008, p. 409)

Y, en efecto, Ramón Gómez de la Serna pasó de mosca posada en la pantalla a espectro proyectado en ella merced a los dos trabajos cinematográficos de Ernesto Giménez Caballero que acabaron formando parte de la programación del Cineclub Español: *Noticiero de cine club* y *Esencia de verbena*, ambos de 1930, proyectados respectivamente en la duodécima sesión, celebrada en el cine Goya de Madrid el 9 de abril de 1930 y en la décimo quinta, celebrada en el Palacio de la Prensa el 29 de noviembre de 1930, sesión que también incluyó en su programa *El orador* de Feliciano M. Vítóres. Si en las imágenes documentales de

⁶⁴ La cita insertada dentro del fragmento citado procede de *Memorias de un dictador* de Ernesto Giménez Caballero (Planeta, Barcelona, 1979).

Noticiario de cine club Ramón Gómez de la Serna es visto fugazmente en varias escenas grupales con escritores e intelectuales del entorno de *La Gaceta Literaria*, en *Esencia de verbena*, fascinante trabajo híbrido en el que las retóricas visuales de vanguardia se dan la mano con el casticismo y que marcó la fase de tránsito entre la etapa vanguardista de Giménez Caballero y su etapa fascista, el autor de *Cinelandia* canaliza una cierta corriente de charlotismo interior al encarnar a un muñeco de pim pam pum en una atracción de feria, al seguir con los movimientos de su cabeza los movimientos de un volatín y al ofrecer una escueta lección de estoque taurino frente a un toro de cartón. En esa décimo quinta sesión del Cineclub Español fue el propio Gómez de la Serna quien locutó en directo la proyección de *Esencia de verbena*, película que sería objeto de un proceso de sonorización en 1947.

La gran culminación del charlotismo ramoniano vendría, no obstante, algo más tarde, con ese proyecto de ópera sobre Charlot, con música de Salvador Bacarisse, que tuvo accidentado destino y perpetuó el desencuentro del autor con ese lenguaje teatral que nunca logró trascender en nueva forma y estética inédita. Su trabajo más ambicioso en este sentido había sido la obra teatral *Los medios seres* (1929), cuyo estreno estuvo asociado a uno de los momentos más críticos en su vida personal: su romance ilícito y escandaloso con «la hija de la mujer de cera» (Gómez de la Serna, 2008, p. 525); es decir, María Álvarez de Burgos, hija de Carmen de Burgos, a la que el escritor había impuesto como actriz en la compañía que estrenó *Los medios seres*. El montaje de la obra partía de una idea en la que tanto pueden verse ecos del Gómez de la Serna que presentó ese mismo año *El cantor de jazz* con la piel tintada de negro —el estreno de *Los medios seres* tendría lugar el 7 de diciembre de 1929, once meses después de esa sesión del Cineclub Español— como del soporte conceptual de la película *Sombras* de Arthur Robison: los actores aparecían sobre el escenario con la mitad del cuerpo pintada de negro. También palpitaba bajo el concepto el recuerdo del cuadro de *La muerta viva* que el escritor guardaba en su torreón de Velázquez, así como esa atracción fetichista por la radiografía que tuvo su primera manifestación en las páginas de *El doctor inverosímil*:

Mi idea era una idea química y endiablada que quizá había surgido mirando esa dama del cuadro que pende en mi despacho mitad viva y mitad muerta, una mitad bellísima y

alhajada y la otra esquelética, reflejándose el todo en un espejo de mano en que se mira sorprendida.

El sentido de la obra estaba en el prólogo que leía el apuntador volviendo hacia el público su concha –por primera vez en los anales del Teatro- para explicar la extraña catadura de los personajes medio pintados de negro –unos el lado izquierdo y otros el derecho-. (Gómez de la Serna, 2008, p. 521-522)

En un momento de ese prólogo transgresor que giraba la orientación de la concha del apuntador, Gómez de la Serna escribía:

Los actores son como héroes de la ciencia que han dado la mitad de su sangre para lograr hacer vivir la concepción del autor. Os presentan su radiografía, quemados por rayos misteriosos. Así resplandecerá el lado claro de cada uno como si estuviese azogado por el lado oscuro.

Sobre el ser o no ser que según Shakespeare es la cuestión vital más importante, flotará ahora por encima de todos otra cuestión tan grave: la de ser o no ser medio ser. (Gómez de la Serna, 2008, p. 523)

A diferencia del código simbólico empleado por *Sombras* de Arthur Robison, el efecto visual que articulaba *Los medios seres* no tenían tanto que ver con la dualidad intrínseca al ser humano entre la luz de la razón y la sombra del instinto. Esos medios seres imaginados por Gómez de la Serna, «abnegados gracias a lo que carecen» (Gómez de la Serna, 2008, p. 523) eran una suerte de homenaje al estado de incompletitud del ser humano común, un modelo

enfrentado a esos individuos completos, por autosuficientes, que el autor percibía como «seres brutales e insoportables, excesivos para vivir en parejas apasionadas, ya que eso que se llama dulzura francamente denota que el ser bondadoso ha logrado incompletarse para tener sólo media fiereza» (Gómez de la Serna, 2008, p.523). Había, pues, debajo del llamativo recurso el recuerdo de una metáfora de raíz platónica: los medios seres son aquellos seres capaces de amar en el afán de completarse. En la estrategia del montaje podría haber una cierta inspiración cinematográfica, porque esos actores pintados en dos colores encarnaban personajes inconscientes de que esa incompletitud del ser saltaba a la vista, a la mirada externa de los espectadores. Los medios seres de la obra eran, a fin de cuentas, una proyección:

Son unos seres reales y de apariencia vulgar en la vida, que sólo en la proyección hacia vosotros se presentan mediados.

Este lado de sombras que denota la negrura que cubre la mitad de su vestido y de su rostro, hasta la punta del pie, el lado derecho o el lado izquierdo, según las cualidades de que carecen, no os debe chocar sobresaltándoos con vuestro murmullo, porque ellos no saben que se proyectan en vosotros con ese lado en sombra, ya que situados en otro plano distinto se contemplan completos.

Así como ni la luna ni el sol notan lo eclipsados que aparecen cuando son vistos desde la tierra, los personajes de la obra están inocentes de ese fenómeno que sólo se ve bien desde vuestra lejanía de jueces providenciales, con algo de divino papel de críticos, pues Dios ve a los hombres en despiece cubista, acuchillada el alma de luces y sombras, sin careta. (Gómez de la Serna, 2008, p. 522)

La idea de la proyección cinematográfica también se infiltra dentro de la concepción de la ópera *Charlot*, donde Gómez de la Serna ahondó en otro de los temas esenciales que articularían los discursos de inspiración cinéfila en su obra literaria: la idea del desdoblamiento, que, por un lado, tiene que ver con esa relación antropológica entre el cine y la comunicación del individuo con el doble y la sombra que exploraría Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario*, y, por otro, con el conflicto entre el actor y su icono, el desajuste entre las ambigüedades y debilidades del sujeto biográfico y el ideal encarnado en el personaje proyectado. En su texto *El teatro de vanguardia de Ramón Gómez de la Serna*, incluido en el volumen XIII de sus *Obras Completas* como *Prólogo* a los textos teatrales del autor, Jesús Rubio Jiménez resume las circunstancias que rodearon la génesis de la ópera *Charlot*:

El proyecto de la obra había sido subvencionado por la Junta Nacional de Música en 1933 y su estreno llegó a anunciarse para la siguiente temporada. Pero el estreno no llegó a producirse, y durante mucho tiempo, después de las vicisitudes ocurridas durante la Guerra Civil —entre ellas un intento de estreno fallido en Barcelona—, se dio por perdido el texto. Por fortuna, entre la documentación que el hijo de Salvador Bacarisse donó en 1987 al Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March, se hallaban la partitura y distintos libretos de la ópera. El centenario de Ramón, en 1988, propició la realización de una edición facsímil de la partitura junto con el libreto, transcritos para la ocasión por Antonio Gallego. El 5 de octubre del mismo año tuvo lugar, en la sede de la Fundación, la primera audición pública de varios fragmentos de la ópera, con amplio eco en la prensa. (Rubio Jiménez, 2002, p. 628-629)

El frustrado estreno español de la obra llevó a Gómez de la Serna a contemplar la posibilidad de estrenar su ópera *Charlot* en el teatro Colón de Buenos Aires, pero ese propósito también llegó a un punto muerto, como recordaría el autor en las páginas de *Automoribundia*:

Como Victoria Ocampo era la directora del Colón metí en mi maleta las partituras de Bacarisse de mi ópera «Charlot», algo que hubiera sido un buen escándalo lírico, pero que no se atrevieron a estrenar. (Gómez de la Serna, 2008, p.571)

En su crónica de la audición pública parcial de la obra en octubre de 1988 en las páginas de *El País*, Enrique Franco subrayaba el efecto que el paso del tiempo había tenido sobre las potencialidades más transgresoras de ese trabajo:

Cuando se entra en contacto con una ópera del talante de este *Charlot*, de Ramón y Bacarisse, a 50 años vista, la gran tragedia es suponer la efectividad que habría podido tener en su tiempo, condición que la presenta ahora como un globo perdido en el espacio de otro mundo. Bien lo expresa Ramón: "Una ópera que se ha escrito y no se estrena pasa de ser un sueño a un ensueño". "Yo diría que la vi representar en el *teatro de las sábanas blancas*, con ese doble personaje moviéndose, Charlot, con gran saña humorística, gesticulando lo que el tenor cantaba, empujándole, y precisamente en un patio en que había una sábana puesta a secar y que yo aprovechaba para que se proyectase en ella por el envés la realización de lo que Charlot proponía".

Gallego seleccionó ocho escenas de los actos primero y segundo que, excelentemente acompañados al piano por Sebastián Mariné, cantaron María José Sánchez -voz y figura, canto y gesto adecuados-; el tenor Juan Cabero, claro de dicción, lo que no es frecuente; Luis Álvarez, verdaderamente inteligente en su polifacetismo, y Juan Pedro García Marqués, justo y contrastante en su papel de padre. La ensoñación no ha realizado el sueño, pero al menos se ha desvelado el misterio. Uno de tantos como acompañan a la fugitiva y dispersa generación musical de 1927. (Franco, 1988)

En *Charlot. Libreto de ópera en tres actos*, la figura del icónico vagabundo creado por Charles Chaplin se desdobra en tres figuras distintas: Charlot –que es interpretado por un mimo en lo que supone el gesto revolucionario más radical de la propuesta: otorgar el protagonismo de una ópera a un personaje sin voz, idea que quizá hubiese podido aplaudir el heterodoxo compositor vanguardista de Vinaroz Carles Santos Ventura-, el falso Charlot –interpretado por un tenor y presentado en una acotación de la obra como «un vagabundo peor vestido que Charlot» (Gómez de la Serna, 2002, p. 757)- y el Bis de Charlot –interpretado por otro tenor, presentado en otra acotación como «un caballero (...) vestido a la moda de un Des Grieux (...) [que] es como la sombra de Charlot» (Gómez de la Serna, 2002, p. 766). El Charlot de esta ópera ya no es tan sólo esa creación cómica universal que fascinó en su día al escritor, sino un ideal encarnado que tiene que lidiar tanto con la condición paradójica de ser un vagabundo imaginario emanado de la inspiración de un individuo que en ese momento ya es multimillonario como con el desajuste de encarnar una suerte de arquetipo romántico difícil de encajar con la imagen pública de un creador que, por aquel entonces, ya había acumulado dos divorcios –los de Mildred Harris y Lita Grey- que la prensa de la época explotó a conciencia, subrayando el potencial sensacionalista de su atracción por mujeres muchísimo más jóvenes que él. En el tramo final de la obra, el personaje de Margarita le dirá al mudo Charlot: «Engañas con tu pobreza,/con tu traje de mendigo/y después eres un dandy/que vive ciego de lujo» (Gómez de la Serna, 2002, p. 790). Como bien resumiría Kenneth Anger en su primer *Hollywood Babilonia*:

Chaplin no solía ir en pos del escándalo; era éste quien lo buscaba. A partir de su meteórico ascenso a la fama había sido objeto de todo tipo de especulaciones en la colonia fílmica. Algunas de ellas estaban relacionadas con su probada avaricia, pero el tema más popular para el cotilleo era el gancho que este hombrecillo tenía con las mujeres. Su nombre había estado vinculado a los de Edna Purviance, Lila Lee, Josephine Dunn, Anna Q. Nilson, Thelma Morgan Converse, May Collins, Claire Windsor, Clare Sheridan y Pola Negri. (...) Las “mujercitas” en la carrera hollywoodense de Charlie establecieron su reputación como “gallo de corral”. (Anger, 1985, p. 115,

En los tres actos del libreto aparece un coro de admiradores y admiradoras, pero en el tercer acto, dos sopranos y dos mezzasopranos encarnan a las Cuatro divorciadas de Charlot, que, ante el espanto del personaje, que se resguarda tras la figura del tenor que le sirve de voz, le cantan:

Explorador del amor

¿por qué nos tienes así?

Si vives solo y errante

¿por qué nos entretuviste?

Nuestros hijos tuyos son

y aspiran a ser Charlot

y juegan como tú juegas

y dan tus mismos traspiés

y con ansias de tu cetro

alargan sus manecitas

al vendedor de bastones

de la entrada del jardín. (Gómez de la Serna, 2002, p. 789)

En el decorado del primer acto, Gómez de la Serna contemplaba, como revelan sus indicaciones escénicas, la colocación de una sábana, tendida de una cuerda, sobre la que

tendría que proyectarse un fragmento de una película de Charlot no especificada. La protagonista femenina era Margarita, interpretada por una soprano, encarnación de una espectadora seducida por la imagen de Charlot que, en el curso de la trama, tiene que lidiar con la vigilancia disciplinaria de una severa figura paterna y con los requiebros románticos de un burgués que la pretende. Si bien la capacidad de transubstanciación poética de la palabra no tiene aquí la misma fuerza, ni la misma capacidad de reveladora precisión que en *Cinelandia* – quizá porque la versificación suponía un pie demasiado forzado para el autor-, la primera intervención de Margarita es rica en alusiones al lenguaje cinematográfico e incide en esa condición ilusoria de la imagen proyectada: «la ropa (...) tiene reflejos de río/manchados de proyección», «sombras de paso,/ecos de voz», «retazos de cinema,/película de olvido,/letreros sin razón», «Reprise de la memoria/sábana fantasmal,/no engañes mi vida, /no me hagas delirar». (Gómez de la Serna, 2002, p. 747-748). Cuando, en la cuarta escena del primer acto, aparece el personaje silencioso de Charlot, lo hace «seguido de los patos de la granja, tocando el chiflo» (Gómez de la Serna, 2002, p. 755), creando una imagen que parece nutrirse del recuerdo del Josué de Cinelandia y su granja de patos, antecesores naturales del paso del vagabundo chapliniano.

El silencio de Charlot se convierte en constante elemento de tensión dramática a lo largo de la obra: un silencio que, como canta el coro, vale más «que el dinero del burgués» (Gómez de la Serna, 2002, p. 756), pero que atormenta a la enamorada Margarita y propicia el contexto idóneo para que el Falso Charlot suelte su diatriba contra ese icono popular al que el extraño personaje intruso acusa de haber robado su identidad:

Soy el veraz vagabundo

al que imita ese farsante.

No te dejes engañar

por quien no sabe cantar,

la canción de los caminos,

la voz de los manantiales,

el tic de la enredadera

al ceñirse a mi ideal.

(...)

El llanto sin pañuelo

anubla mis miradas

viendo cómo Charlot

logra la admiración. (Gómez de la Serna, 2002, p. 757-758)

La figura del padre advierte a Margarita de los peligros de dejarse deslumbrar por el «desierto de luz» (Gómez de la Serna, 2002, p. 760), en el temor de que su hija se convierta en una nueva conquista efímeramente exhibida y rápidamente abandonada por la estrella cómica. Ante la llegada del sonoro, Charles Chaplin fue uno de los cineastas que se posicionaron contra la imposición de una evolución técnica que, a sus ojos, iba a tener una perniciosa incidencia en la capacidad expresiva de un medio que, desde sus orígenes, había conseguido refinar un alto grado de elocuencia silente. Gómez de la Serna, como se verá en otros puntos de este estudio, no compartía esa posición (lo que le enfrentó a otros escritores cinéfilos españoles que defendían la esencialidad del cine mudo) y canalizó ese descuerdo a través de la tensión entre ese Charlot mimo y ese Bis de Charlot que le da voz. Cuando Ramón Gómez de la Serna escribió el libreto, Chaplin ya había estrenado *Luces de la ciudad*, una película numantínamente muda, un anacronismo en un momento en que el sonoro ya se había convertido en la forma dominante en la industria cinematográfica salvo en el caso del cine japonés, donde el profundo enraizamiento de la tradición autóctona del benshi o recitador dilató la implantación del cine sonoro. Como se ha señalado al comienzo de este capítulo, el sonido utilizado en *Luces de la ciudad* servía al insidioso uso chapliniano de desacreditar el uso de la palabra. Quizá en el segundo acto de la ópera, el coro da voz al propio deseo de Gómez de la

Serna cuando los admiradores y admiradoras de Charlot cantan:

Los gramófonos le esperan.

Vuelve, Charlot,

que el mundo espera

la anunciación de tu voz

para confirmar al cine

su privilegio de hablar'. (Gómez de la Serna, 2002, p. 766)

En la cuarta escena de ese mismo segundo acto, el coro se convierte en la voz de un público voraz, tan dispuesto a disfrutar de las ficciones cinematográficas protagonizadas por Charlot como por paladear los escándalos de prensa alrededor de la vida privada del cineasta y cómico Charles Chaplin:

Es él,

Charlot

enamorado

y cantor,

sin olvidos,

sin mentiras,

sin engaños.

Somos nosotros

los que pedimos

otras novias

otros asuntos,

otras rivales,

otras películas,

nuevos trucos,

variaciones,

originalidad,

desdoblamientos,

viajes sin fin,

bodas y divorcios,

niños perdidos. (Gómez de la Serna, 2002, p. 772)

La amoralidad del *star-system* hollywoodense, tan presente en las páginas de *Cinelandia*, llega al final del segundo acto de la ópera *Charlot* de la mano de una actriz, La Estrella, que se define como «fotogénica y vampira» (Gómez de la Serna, 2002, p. 776) y que intenta desalentar las aspiraciones románticas de Margarita, al tiempo que seduce a Charlot con una fórmula no demasiado tranquilizadora: «Necesitas la crueldad/como acicate del genio» (Gómez de la Serna, 2002, p. 776). Otras estrellas hacen su aparición en el tercer acto, insistiendo en el tema de esa agitada vida privada del artista que tiene que contener los escándalos a golpe de chequera: «Tu libro de cheques/puede con el spleen» (Gómez de la Serna, 2002, p. 783), «quiere ser desdichado/le crece mi desvío,/ paga mis adulterios/¡es más artista así!» (Gómez de la Serna, 2002, p. 785), «Él quiere ser feliz/por medio del dolor/y así se vuelve genio/y dirige mejor.» (Gómez de la Serna, 2002, p. 785). Es en ese tercer acto donde

esa multiplicación de la imagen de Charlot adquiere una nueva dimensión, porque el Bis de Charlot se erige en una suerte de voz de la conciencia tras marcar la escisión entre creador y personaje:

Mi señor ordena y manda

que no le llamen Charlot,

que aquí solo es Chaplin,

elegante, calavera y borrachín. (Gómez de la Serna, 2002, p. 783)

Tras acusar a los que se burlan de Chaplin «mientras le bebéis el alma» (Gómez de la Serna, 2002, p. 786), el Bis de Charlot aconseja a éste:

Sé vagabundo siempre,

vive como filmando

y así viviendo en farsa

te salvarás farsante. (Gómez de la Serna, 2002, p. 787)

La ópera se resiente de un claro desajuste entre su pobre expresión versificada y la complejidad de su dispositivo dramático y de su juego de desdoblamientos. Muchas ideas de la obra suponen una prolongación de algunas de las planteadas en *Cinelandia* en torno a la tensión entre la realidad y su representación, la poesía de lo real y cotidiano y el poder del artificio para vampirizarla y neutralizarla:

A las tradicionales formas de plantear el conflicto entre la realidad y la ficción, Ramón añade una nueva propiciada por el nuevo arte del cine, en el que más que en otras artes la barrera entre lo ficticio y lo real se diluye. El drama de Chaplin-Charlot es que se hace imposible diferenciarlos: fascina el personaje ficticio y repele el hombre real. El silencio de Charlot es algo más que un recurso de mimo, es un gesto de interrogación y estupor. El destino de Charlot es «vivir cual mudo Hamlet». Sólo su arte parece redimirlo de la vulgaridad burguesa. (Rubio Jiménez, 2002, p.634)

«Charlot no ha existido» (Gómez de la Serna, 1975, p. 263), concluye Gómez de la Serna al final de su ensayo sobre el Charlotismo. El sombrero hongo, el bigotito, el bastón, los pantalones holgados y los zapatones construyeron una máscara tras la que se ocultó un creador forjado en la miseria y elevado a los altares de la gran fama, el lujo y el escándalo periodístico. Una máscara, un fantasma en el que, según imaginó el escritor en *El Incongruente*, confluían las torpezas cotidianas de muchos seres anónimos. Un espectro elástico y flexible que era una identidad única, pero estuvo lo suficientemente codificada en unos gestos y un lenguaje corporal como para que todos, en un momento u otro, pudiesen sentirse Charlot. Y Ramón Gómez de la Serna también jugó a ser –y sentirse– Charlot en el contexto de un paisaje intelectual español donde él tomó la delantera a la hora de diluir las fronteras entre Cultura y cultura popular, desligándose de una generación que subestimaba ese arte recién nacido e inspirando a los miembros de esa siguiente generación, la del 27, que sabía que la imagen cinematográfica empezaba a ser parte fundamental en la construcción de la identidad del sujeto contemporáneo.

2.2. De la Santa Objetividad a la indagación del cine. La cinefilia en la intelectualidad española de principios de siglo

Recuerda Ramón Gubern en su exhaustivo estudio sobre la seducción que el cine ejerció sobre los poetas de la generación del 27 *Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine* (1999) que el origen del concepto de las «dos Españas» data de 1913 y fue acuñado por Antonio Machado, que con él intentó definir una nación fragmentada entre los partidarios del nacionalismo-absolutismo y los apólogos de una modernidad liberal-progresista. Gubern coloca esta bifurcación en el contexto de una nación pre-moderna marcada por el tardío desarrollo de la revolución industrial y por un desajuste entre los índices de alfabetización que marcaba tanto una fractura social entre las élites cultivadas y la clase trabajadora, así como una fractura territorial entre el espacio urbano y el rural. En el ámbito de la creación, la seducción de las vanguardias se desarrollaría así en el seno de una clase social poseedora de unos ciertos privilegios, aunque tanto el progresivo compromiso social de algunos miembros de esas élites como la atracción por los nuevos lenguajes de la cultura popular –entre ellos, el cine- servirían para tender algunos puentes entre clases sociales que culminarían en algunas de las estrategias pedagógicas desarrolladas en el marco de la Segunda República, violentamente interrumpidas con el estallido de la Guerra Civil y la posterior agenda del franquismo. El concepto de las «dos Españas» acabó siendo un fluido: con el paso de los años su sentido original quedaría diluido bajo su reiterado uso como etiqueta funcional para un país sumergido en una guerra fratricida de la que salió con heridas que, tantos años después, aún siguen abiertas. De un modo que, a primera vista, parece bastante más frívolo, el concepto de las «dos Españas» también puede ser reapropiado para quien quiera profundizar en otro tipo de escisión colectiva que se dio en el país a principios de siglo: la de los artistas e intelectuales que vieron en el cine un peligro o una reprobable forma de evasión ligera y la de los artistas e intelectuales que, por el contrario, lo reconocieron como objeto de deseo y encontraron en él inagotables posibilidades de diálogo entre el arte de la palabra y el arte de la imagen. Una divergencia que estudiaría a fondo el hispanista C. B. Morris en su fundamental *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936* (1980).

Como señala Gubern en *Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine*, la formulación machadiana del concepto de las «dos Españas» tuvo lugar sobre un telón de fondo de acusado descontento político debido tanto a las consecuencias de la política colonial como a la emergente conciencia de clase:

Machado había acuñado la famosa dicotomía poética en una época agitada, enmarcada por la Semana Trágica de Barcelona (julio de 1909), en la que confluyeron el descontento por la guerra de Marruecos y estallidos de lucha de clases, y por la organización del movimiento obrero en el anarcosindicalismo de la CNT (1910) y en la fundación del Partido Comunista de España (1920), como escisión izquierdista del Partido Socialista Obrero Español. Al año siguiente, el desastre de Annual confirmó la gravedad de la crónica guerra colonial en un episodio traumático para la sociedad española, que ha sido evocado significativamente en los libros autobiográficos de Rafael Alberti y Luis Buñuel. (Gubern, 1999, p. 9)

Atribuye Gubern a la guerra de Marruecos esa progresiva politización de algunos de los escritores españoles de principios de siglo que acabaría espoleando un interés en el valor no sólo estético, sino también ideológico de las vanguardias, que tendría una de sus cristalizaciones pioneras en las afinidades anarquistas de un ismo realmente autóctono –el ultraísmo–, en cuyo seno la seducción del cine se manifestaría a través del fetichismo tecnológico canalizado en poemas de autores como Pedro Garfias y Guillermo de Torre. Tanto C. B. Morris como Gubern conceden un papel pionero en la introducción de una sensibilidad cinéfila en las letras españolas a la figura de Ramón Gómez de la Serna, que, además de ismo en sí mismo, ejerció de puente entre generaciones:

Es sabido que sus dos plataformas principales de agitación cultural fueron su revista *Prometeo* (1908-1912), de emblemático título transgresor, y luego su influyente tertulia

sabatina en el Café Pombo, fundada en 1915. En el número sexto de *Prometeo*, de abril de 1909, Ramón publicó ya su temprana traducción de «Manifiesto futurista» de Marinetti, aparecido en febrero en *Le Figaro*. Y en el vigésimo número, de 1910, alumbró la «Proclama futurista a los españoles» que Marinetti escribió a petición suya. (Gubern, 1999, p. 13)

La labor dinamizadora de Ramón Gómez de la Serna se manifestó en esa función de mediador entre las vanguardias europeas y los círculos intelectuales españoles que ejerció movido por su insaciable curiosidad intelectual y por ese propósito programático, que no proselitista, de articular un arte nuevo desligado de los códigos de la tradición literaria del siglo XIX. Dentro de ese conjunto, su importancia como pionero a la hora de proponer un estimulante diálogo creativo entre literatura y cine no debe asociarse a ninguna estrategia, ni función de apostolado, toda vez que su relación con el imaginario cinematográfico fue en todo momento ambigua y conflictiva. En este sentido, conviene diferenciar su ambivalencia de la cinefilia sin aristas que sí definió la relación con el medio de Ernesto Giménez Caballero, que, en calidad de director de *La Gaceta Literaria*, fundada en enero de 1927, a cuyo frente fue responsable de delimitar un espacio en la publicación dedicado a temas cinematográficos, y de fundador del Cineclub Español, cuya sesión inaugural tuvo lugar el 23 de diciembre de 1928, desempeñó un papel fundamental en la forja de una comunidad cinéfila española entre finales de los años 20 y mediados de los 30. No obstante, como recuerda C. B. Morris, el cine no fue contemplado con los mismos ojos por todos los sectores de la intelectualidad española durante esos años:

Durante los años que precedieron a la Guerra Civil, el cine fue acreditado en España con muchas virtudes y acusado de muchos vicios; las películas emocionaron e inspiraron a muchos, y disgustaron y horrorizaron a otros. Aquellos que eran apasionados detractores del cine podían expresar su hostilidad en ensayos críticos, ataques satíricos y llamadas estridentes y piadosas a la censura y prohibición. El hecho mismo de que se repitiera durante las décadas de 1920 y 1930 un coro de voces que

se alzó vehementemente contra el cine revela la importancia que le atribuyeron sus detractores y su conciencia de que, les gustara o no, era un hilo esencial en el mundo literario y el tejido social tejido de España⁶⁵. (Morris, 1980, p. 2)

La primera proyección pública del cinematógrafo de los Lumière en España tuvo lugar en una sala baja del Hotel Rusia, situado en el número 34 de la Carrera de San Jerónimo el 15 de mayo de 1896, de la mano de Alexandre Promio, uno de los operadores de la factoría de los hermanos de Lyon. Los primeros ecos literarios del medio recién nacido precedieron, por tanto, a ese diálogo con las vanguardias que arrancarían en los años 20. Aunque no se refiere directamente al cinematógrafo, sino a los precedentes espectáculos de *Linterna Mágica*, el poema *La Linterna Mágica* de María de la O Lejárraga, incluido en su poemario *Flores de escarcha* (1900), firmado bajo el nombre de su marido Gregorio Martínez Sierra, anticipa, en su sucesión de imágenes, una de las principales huellas que dejará el lenguaje cinematográfico en las formas literarias: un sentido del montaje, el juego con la yuxtaposición de elementos heterogéneos en una sucesión chocante, y espectacular, que la poesía de vanguardia aprenderá a liberar de ese anclaje narrativo que aún resulta palpable en este fragmento del poema no versificado de Lejárraga:

Pequeños, no lloréis: mirad el foco. El burlador payaso ha aparecido. Ríe con carcajada silenciosa y disloca sus miembros en imposibles contorsiones: salta, baila, se agita, acciona; en trágico ademán, lanza a los aires su grotesco sombrero... Reíd... ¡Es muy gracioso este payaso! Reíd... Luego batallas, jinetes y caballos que combaten. ¡Qué entusiasmo! Más tarde... es una historia también triste; Pierrot y Colombina que se aman y después dejan de amarse. –“¿Triste decís? ¿Acaso puede serlo una escena de máscaras?” Pequeños: ¡no entendéis el secreto de la historia!

⁶⁵ «During the years preceding the Civil War the cinema was credited in Spain with many virtues and indicted for many vices; films thrilled and inspired many, and disgusted and appalled others. Those who were equally passionate in their opposition to the cinema could ventilate their hostility in critical essays, satirical attacks, and strident, pious calls for censorship and banning. The very fact that there echoed during the 1920s and 1930s a chorus of voices raised vehemently against the cinema reveals the importance its detractors attributed to it and their awareness that it was, whether they liked it or not, an essential strand in the literary and social fabric of Spain». (Traducción propia)

Callad... Luego viajes, Robinsones y negros, verdes islas... (Conget, 2002, p. 26)

El texto de Lejárraga es la pieza que abre la selección cronológica de poemas seleccionados por José María Conget en su antología *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1990-1999)* (2002), en la que el compilador privilegió aquellos «poemas que expresa o tácitamente tienen al séptimo arte como referencia esencial» (Conget, 2002, p. 13), revelando además un extenso caudal de trabajos que, más allá de la referencia mitómana a estrellas o arquetipos cinematográficos, «de alguna forma “reproducen” técnicas estrictamente fílmicas» (Conget, 2002, p. 13). De un modo parecido, C. B. Morris insistía en su introducción a *This Loving Darkness* en que la aproximación al cine de los literatos españoles no fue ni mucho menos ingenua y difícilmente podría tener parangón con la huella que, en esas mismas décadas –los años 20 y 30-, el influjo cinematográfico estaba dejando en las literaturas francesa e inglesa:

Ni la literatura inglesa ni la francesa del mismo período revelan la misma amplitud y profundidad de respuesta. Los surrealistas pueden haber celebrado el cine como 'la mise en ouvre du hasard', pero fueron los escritores españoles quienes pusieron en práctica esa teoría con el mayor entusiasmo, imaginación e ingenio⁶⁶. (Morris, 1980, p.3)

Que en varios autores –entre ellos, el propio Gómez de la Serna, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Francisco Ayala y César Muñoz Arconada- la seducción cinéfila trascendiera la mera referencia para inspirar intentos, ya sea desde el campo teórico o desde la escritura de ficción, de una cierta racionalización del medio aporta un peso sustancial a esa afirmación de Morris que, a primera vista, podría antojarse temeraria.

⁶⁶ «Neither English nor French literature of the same period reveals the same breadth and depth of response. The Surrealists may have celebrated the cinema as 'la mise en ouvre du hasard', but it was Spanish writers who put that theory into practice with most enthusiasm, imagination and resourcefulness». (Traducción propia)

Antes de que la poesía ultraísta de Pedro Garfias y Guillermo de Torre irrumpa en las páginas de *Viento de cine* para abrir esa fértil historia de amor entre el cine y las vanguardias, la antología de Conget deja constancia de otros dos trabajos pioneros previos a la efervescencia creativa de los años 20. El primero de ellos es el poema *Cinematógrafo* del zaragozano posromántico Luis Ram de Viu, incluido en su antología *Del fondo del alma*, publicada entre 1900 y 1901. Se trata de una composición sumamente interesante por reunir en una misma secuencia la primera fascinación por la invención de los Lumière y, también, la primera decepción ante lo que se intuye una forma de espectáculo tendente a satisfacer los bajos instintos del espectador iletrado. De hecho, lo que propone Ram de Viu no es tanto un cuestionamiento de ese recién nacido medio de expresión como una crítica a ese público incapaz de apreciar la delicadeza de las vistas realistas de los Lumière:

¡Oh!... ¡soberbia invención!... mas ¿qué está haciendo
allí la multitud callada y fría?,
¿cómo no rompe en vítores y aplausos
ante esta maravilla?,
¿qué esperará?... ¡aguardemos! (Conget, 2002, p. 27)

El poeta acabará desvelando el enigma en el verso final de la siguiente estrofa, al que llega no sin antes personificar a la multitud de espectadores en la figura de una fiera:

¿Qué pasa? ¿qué rabioso palmoreo
se escucha de repente?... ¿qué alegría
pone en tensión los nervios de la fiera
hace poco dormida?
¡qué ha de ser!... que ya tiene
lo que forma su dicha;
las modernas conquistas del progreso;
la torpe desnudez provocativa;
la gota de veneno en todas partes

mezclada y desleída;
la libertad de envilecerse;
¡lo que siempre le dan!... ¡la bailarina! (Conget, 2002, p.27-28)

Muchas de las posiciones contrarias al cine expresadas por escritores e intelectuales de principios de siglo incidirán en ese componente envilecedor de un medio que muchos considerarán incapaz de medirse en igualdad con la literatura y las otras artes. Con *Vagamente*, el poema de Manuel Machado procedente de *Caprichos* (1900-1905), Conget cierra el ciclo de piezas previas al advenimiento del entusiasmo tecnológico y mecanicista de la poesía ultraísta. «Primera y célebre utilización del cine como metáfora de la vida o, en este caso, de la memoria» (Conget, 2002, p. 389), *Vagamente* introduce tres temas que encontrarán especial fortuna y desarrollo en las posteriores aproximaciones literarias al cine de Ramón Gómez de la Serna: la fusión entre la temporalidad del cine y la temporalidad de la existencia humana, la cercanía entre sueño e imagen cinematográfica y la imposibilidad de discernir entre ficción y realidad. Todo queda sintetizado en una última estrofa que recoge los dos primeros versos del poema y el último verso de su segunda estrofa, en la que se evocaba la reminiscencia de infancia de una fuente de mármol colocada en el patio del recuerdo:

En el cinematógrafo
de mi memoria tengo
cintas medio borrosas... ¿Son escenas
de verdad o de sueño?... (Conget, 2002, p. 29)

La visita del poeta chileno Vicente Huidobro a Madrid en 1918, procedente de la capital francesa, hizo que la semilla del creacionismo germinara en nuevo territorio, espoleando el florecimiento de un ismo local, el ultraísmo, cuyas vetas más marcadas por la influencia del futurismo inspiraron constantes referencias a lo cinematográfico. Uno de sus autores fundamentales, Guillermo de Torre, conocía de primera mano las aproximaciones teóricas de Louis Delluc y Jean Epstein, a quien dedicaría el poema *Fotogenia*, incluido dentro de *Hélices* (1923), libro publicado el mismo año de la aparición de *Cinelandia*: «Los seres desgajan sus

rostros/y las cosas proyectan su alma/Imágenes/Claridades/Fotogenia» (Conget, 2002, p. 44). El nacimiento del ultraísmo fue el auténtico punto de ruptura que franqueó la entrada de los aires transformadores de la vanguardia en la literatura española:

El creacionismo y el ultraísmo compartían la misma voluntad de ruptura con la tradición modernista representada por Rubén Darío y con la poesía rimada, reglada, descriptiva, anecdótica, mimética, y sentimental, así como por su pretensión de otorgar primacía a la imagen, sobre todo a las imágenes vinculadas al dinamismo del mundo urbano y moderno, al cine, al deporte, a la máquina, a la electricidad, al automóvil, al aeroplano... El ultraísmo fue una amalgama, y una acomodación local, de las tendencias vanguardistas que llegaban a las tertulias madrileñas desde Europa – futurismo, dadaísmo, cubismo- y que manifestó enfáticamente su voluntad de ruptura con la tradición. A pesar de su aislamiento, el ruido exterior de la modernidad había conseguido llegar a Madrid y había contaminado a algunos intelectuales. (Gubern, 1999, p. 67)

Los tempranos poemas de inspiración cinematográfica de autores franceses como Louis Aragon –*Charlot sentimental* y *Charlot mystique*-, Philippe Soupault –*Cinéma-Palace*- y Guillaume Apollinaire –*Antes del cine*, este último traducido por Rafael Cansinos-Assens en las páginas del número 12 de la revista *Grecia*, correspondiente a abril de 1919- dejaron su huella en esa poesía ultraísta que canibalizaría el lenguaje técnico y científico para celebrar la multiplicidad de puntos de vista posibles propiciados por el cine, esos ritmos acelerados del montaje que se pondrían al servicio de la representación del vértigo y la velocidad de la nueva vida urbana y, también, la seducción producida por una tecnología capaz de transformar radicalmente la percepción humana y abrir la puerta a nuevas formas de ensoñación y a nuevos mecanismos para la metáfora. En ese seno del ultraísmo del que también formó parte Gómez de la Serna en calidad de colaborador de la revista *Ultra*, nacida en enero de 1921, autores como Gerardo Diego, Pedro Garfias, Juan Larrea y Guillermo de Torre insuflaban el lenguaje poético de una nueva retórica en al que resultaba reconocible la herencia del futurismo, al tiempo que juegos de composición del texto sobre la página, estructuras

caligramáticas y experimentos de montaje tipográfico intentaban convertir al propio poema en una experiencia visual, en un espectáculo dinámico que se empeñaba en sugerir movimiento y golpes de efecto plástico sobre un soporte impreso que, de alguna manera, deseaba ser pantalla cinematográfica o intertítulo con ambición expresiva, como lo serían los del coetáneo cine expresionista o los de la futura película *L'inhumaine* de Marcel L'Herbier. Con textos como *Manifiesto Ultraísta Vertical*, publicado en el último número de la revista *Grecia*, correspondiente a noviembre de 1920, o en artículos como *El cine y la novísima literatura: sus conexiones*, aparecido en el número XXXIII de la revista *Cosmópolis*, en 1921, o el algo más tardío *Cinema*, incluido en el número XXXIV de *Revista de Occidente*, Guillermo de Torre prolongaba los planteamientos de su práctica poética a través de una labor reflexiva que reconocía en el cine uno de los lenguajes primordiales de la modernidad, reivindicando, como también harían los poetas del 27, la energía de ese cine norteamericano que, a diferencia de los distintos proyectos de vanguardia del cine europeo, parecía inconsciente de su auténtica altura artística. No es una *boutade* decir que el interés de los ultraístas y del propio Ramón Gómez de la Serna de *Cinelandia* al nutrir su imaginario a partir del influjo del cine norteamericano, de los poetas de la Generación del 27 por los cómicos del mudo y de los surrealistas franceses por los seriales de Louis Feuillade anticipa el revolucionario gesto de los críticos de *Cahiers du Cinéma* a finales de los años 50 al formular su Teoría del Autor y demostrar que, tras la figura del artesano en la gran industria de Hollywood, a veces se manifestaba la mano del artista, reconocible en el uso coherente y continuado de determinadas soluciones estilísticas y en la recurrencia de una serie de obsesiones temáticas. La Teoría del Autor marcó un gesto revolucionario: señalar un territorio subestimado como inexplorado territorio de excelencia. Del mismo modo, en los fundamentos de esta cinefilia literaria española puede encontrarse algo parecido: frente a la obra que se autoinvierte de importancia, la reivindicación de la poesía subyacente a lo que se ha considerado mero producto de entretenimiento popular. Pero quizá el rasgo más relevante en esa cinefilia literaria española – un rasgo que hermanó a Gómez de la Serna con los ultraístas y a estos con los poetas del 27 – es esa mirada inquisitiva capaz de ir más allá del poder de seducción de la imagen cinematográfica para interrogarse sobre sus mecanismos, algo que ya señala Gubern a propósito de los poemas de tema cinematográfico de Larrea, Diego, Garfias y De Torre:

El interés de los poetas hacia el cine no era únicamente referencial, sino que alcanzaba a algunos de sus procedimientos técnicos. La fragmentación del discurso, como los planos que segmentan una película; el uso de palabras o frases en mayúsculas, que equivalen al primer plano; las estructuras rítmicas, que son también propias del lenguaje cinematográfico; y el gusto por la imagen y la metáfora delatan, en su conjunto, al contaminación expresiva que la poesía ultraísta recibió, de modo autocomplaciente, del cine. (Gubern, 1999, p. 72)

En un fragmento del *Manifiesto Ultraísta Vertical* de Guillermo de Torre citado por Román Gubern en *Proyector de luna*, el poeta vincula la mirada cinematográfica a esa supersposición de perspectivas y puntos de vista que proponía el cubismo. *Les Demoiselles d'Avignon*, considerada el trabajo proto-cubista de un Pablo Picasso que, desde París, ejercía de faro de vanguardia sobre el sector de esa sociedad española que quería abrazar la modernidad, databa de 1907, fecha en la que la frontalidad de las composiciones del cine de los Lumière ya había dado paso a la movilidad de los puntos de vista de la escuela de Brighton, en cuyo seno cineastas como George Albert Smith, James Williamson y Esmé Collings experimentaban con el punto de vista, utilizando la visión subjetiva canalizada a través de un telescopio –*As Seen Yhrough a Telescope* (1900, Smith)- o una lente de aumento –*Grandma's Reading Glass* (1900, Smith)- o mostrando a actores que devoraban el objetivo de la cámara –*The Big Swallow* (1901, Williamson)-, entre otros hallazgos. Como señalaba Guillermo de Torre con su escritura tendente a una abstracción deshumanizada:

Participamos de las normas cubistas al iluminar sus perspectivas exaédricas, y situar la imagen en el espacio según la yuxtaposición y compenetración de planos. Y junto al film cinematográfico norteamericano, gran inyección vivificante, por el frenesí de sus hazañas musculares y mentales, amamos la intención de retorno hacia las primitivas estructuras y el orgasmo barroco, que implica toda esa estatuaria subconsciente, acerba e impar del Arte negro. (Gubern, 1999, p. 69)

Tres años antes de que Guillermo de Torre publicara ese manifiesto en las páginas de *Grecia*, Rafael Cansinos-Assens ya había comparado la propia literatura de Gómez de la Serna con el cubismo en el capítulo que reservó a la Novísima literatura dentro de su libro *La nueva literatura* (1917):

Gómez de la Serna tiene la mirada de los cubistas frente al modelo. Aspira a interpretar el dinamismo de la vida como un torbellino de átomos, materiales o sentimentales. Su mundo de la representación es así un mundo abigarrado e inquieto en el que casi todas las cosas se manifiestan casi simultáneamente, casi como se ofrecerían a la vista de los náuticas aéreos... Alcánzase así una literatura que tiene la simultaneidad de la cinta cinematográfica. (Cansinos-Assens, 1917, p. 13)

El cubismo también acabaría dejando su impronta directa en los efectos caleidoscópicos del cine experimental y en los juegos de montaje constructivista del cine soviético, todo ello a lo largo de una década en la que una transparente voluntad de legitimación artística llevaba a los cineastas europeos a proponer constantes diálogos entre la imagen cinematográfica y las principales corrientes artísticas. La cercanía entre el cine y el sueño encontrará las condiciones propicias para ser explorada en el seno del surrealismo, escuela que inspiraría el primer gran trabajo cinematográfico surgido de ese estado de efervescencia cinéfila que vivían los círculos intelectuales españoles a principios de siglo: *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí. Los surrealistas también habían desarrollado una manera peculiar de ver las películas que intentaba luchar contra el peso del relato para liberar la poesis implícita en las imágenes del nuevo medio. Cuando André Breton y su amigo Jacques Vaché irrumpían en una sala cinematográfica para sumergirse en una película con la proyección ya empezada y abandonaban el lugar cuando la narrativa empezaba a resultarles clara para, entonces, dirigirse a una nueva sala y realizar la misma operación, su propósito era el de liberar la poesía del cine de la jaula de su narrativa. Breton recordaba estos juegos de juventud en un texto publicado en 1951:

Cuando estaba en la "edad del cine" (debería reconocer que esta edad existe en la vida -y que se pasa) nunca empezaba por consultar las páginas de espectáculos para ecoger cuál podía ser la mejor película, ni miraba el horario en que la película iba a empezar. Estaba totalmente de acuerdo con Jacques Vaché en apreciar al máximo el acto de entrar en un cine fuera cual fuera el momento de la proyección, en cualquier punto del espectáculo, y salir al primer indicio de aburrimiento –o de empacho- para precipitarnos a otro cine donde nos comportábamos de la misma manera, y así sucesivamente (obviamente, esta práctica sería demasiado lujosa hoy). Nunca he conocido nada más magnetizante: no hace falta decir que la mayoría de las veces dejábamos nuestros asientos sin siquiera saber el título de la película, que, de todos modos, no era importante para nosotros. Durante un domingo bastaban algunas horas para agotar todo lo que Nantes podía ofrecernos: lo importante es que uno salía "cargado" durante unos días. Como no había habido nada deliberado en nuestras acciones, los juicios cualitativos estaban prohibidos.

(...)

Vimos en el cine, tal como era, una sustancia lírica que simplemente pedía ser transportada en masa, con la ayuda del azar. Creo que lo que más valoramos en él, hasta el punto de no interesarnos en nada más, fue su poder para desorientar⁶⁷. (Hammond, 2000, p. 72-73)

⁶⁷ «When I was at the "cinema age" (it should be recognized that this age exists in life -and that it passes) I never began by consulting the amusement pages to find out what film might chance to be the best, nor did I find out the time the film was to begin. I agreed wholeheartedly with Jacques Vaché in appreciating nothing so much as dropping into the cinema when whatever was playing was playing, at any point in the show, and leaving at the first hint of boredom -of surfeit- to rush off to another cinema where we behaved in the same way, and so on (obviously, this practice would be too much of a luxury today). I have never known anything more magnetizing: it goes without saying that more often than not we left our seats without even knowing the title of the film, which was of no importance to us, anyway. On a Sunday several hours sufficed to exhaust all that Nantes could offer us: the important thing is that one came out "charged" for a few days; as there had been nothing deliberate about our actions, qualitative judgements are forbidden.

We saw in the cinema, such as it was, a lyrical substance simply begging to be hauled in en masse, with the aid of chance. I think that what we valued most in it, to the point of taking no interest in anything else, was its power to disorient». (Traducción propia)

El modo en que Federico García Lorca y Rafael Alberti integraron su imaginario poético a algunos reconocibles personajes del cine cómico mudo podría emparentarse con la estrategia desestabilizadora de ese activismo espectador de juventud emprendido por Breton y Vaché. Tanto *El paseo de Buster Keaton* (1928) de Federico García Lorca como los poemas protagonizados por cómicos que leyó Rafael Alberti en la sexta sesión (1929) del Cineclub español, publicó parcialmente en *La Gaceta Literaria* y planeó para un futuro libro que nunca tuvo edición individual en vida del poeta –*Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*– partían de la poetización de imágenes que, desgajadas de la narración de la película a la que pertenecían, revelaban un nuevo sentido, convirtiéndose al mismo tiempo en fascinante ensoñación y en espejo deformante de la propia subjetividad de unos poetas que, de alguna manera, se reconocían en la romántica extraterritorialidad de esos arquetipos cómicos. No es este estudio el lugar para desovillar el influjo cinéfilo en la poesía del 27, pero, antes de fijar la atención en las interesantes aportaciones teóricas de Dalí y Ayala, resulta importante consignar que el ejemplo de Lorca y Alberti sintetizaba el cambio de código que se había dado en cuanto a la percepción de lo cinematográfico entre el ultraísmo y la generación del 27: frente a la lujuria maquinal, llegaba ahora el lenguaje del sueño y, también, la apropiación de unas imágenes universales para transformarlas en discurso personal. El gran reto de un proyecto como *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* no consistía en rendir tributo a unos cómicos adorados, sino en encontrar un equivalente lingüístico a la poesía visual que cada uno de ellos canalizaba de manera distinta:

Lejos de embotarle la sensibilidad, las películas de los cómicos norteamericanos se la estimulaban, agudizándola de tal manera que llegó a escribir un género de poesías desconcertante por novedoso.

(...)

Como aficionado al cine, Alberti reconocía y admiraba la individualidad de cada cómico; como poeta, la respetaba y trataba de captarla dejándoles hacer en sus poemas lo que no podían hacer en la pantalla: hablar. En sus poemas, los cómicos son

ellos mismos; instantáneamente reconocibles, actúan en situaciones inspiradas por las películas que viera el poeta. (Morris, 1984, p. 29, 36)

En su edición crítica de *Sobre los ángeles* y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* –dos libros en los que reconoce una cierta unidad en «la misma tristeza y amargura» (Morris, 1984, p. 30), C. Brian Morris también ve un impulso casi filo-chapliniano – en este caso, más bien filo-sennettiano- en la espectacularización de la conferencia *Paloma y galápagos*, que Rafael Alberti dio el 10 de noviembre de 1929 en el marco del Lyceum Club:

Las que se ofendieron con la indumentaria del poeta, o se asustaron ante los seis disparos de revólver con los que remató su conferencia, no comprendieron que tanto el traje como los disparos a tontas y a locas tan imprescindibles en los cortometrajes cómicos de Mack Sennett, pertenecían plenamente al cine cómico, y que Alberti, echando mano a dos de sus elementos, iba a reproducir también algo de este espíritu. (Morris, 1984, p. 34)

La labor teórico-filosófica de un cineasta como Jean Epstein dejaría una huella visible en el conjunto de esa cinefilia literaria española, asumida de modo consciente y reconocido o bien como influencia inconsciente. En *This Loving Darkness*, Morris propone apropiarse del corpus teórico del autor de *Buenos días, cine* para analizar los ecos cinematográficos de esa poesía española de los años 20 que, en su momento, no encontró en la escena nacional un discurso crítico capaz de recorrer todas sus sutilezas, pero acaba por constatar las limitaciones de una metodología crítica que partía de una simplificación funcional del corpus cinematográfico y, por otra parte, no ofrecía las claves para distinguir la buena de la mala literatura cinéfila:

Ningún crítico español fue lo suficientemente aventurero como para seguir el ejemplo de Jean Epstein, quien, en 1921, en su libro *La Poésie d'aujourd'hui* consideró 'Le Cinéma et les lettres modernes' y formuló una serie de criterios para evaluar los efectos de las películas en la literatura. .Sus criterios son perceptivos e ingeniosos, y sería fácil

de encontrar en los poemas de Vicente Aleixandre pasajes que ilustran la "estética de proximidad" de Epstein, por la cual '*Un déplacement de planes désolé mon équilibre*', así como su "estética momentánea", determinada por la presencia '*d'instables métamorphoses*'. Muchos pasajes de *Poeta en Nueva York* de Lorca podrían verse como ejemplos de la "estética de la sucesión" de Epstein, definida por su sucinta fórmula '*Cinéma et lettres, tout bouge*'; y los poemas que Alberti escribió en homenaje a los cómicos mudos podrían servir para ilustrar la 'estética de la rapidez mental', que Epstein ejemplificó al recordar que '*A la suite de quelques Douglas Fairbanks, j'ai eu des courbatures, mais point d'ennui*'.

Podríamos aplicar a cualquier número de poemas españoles el resto de los criterios de Epstein: la "estética de la sugestión", la "estética de la sensualidad" y la "estética de los métaphores"; pero al hacerlo, no podíamos ofrecer ninguna garantía ni presentar pruebas de que las películas habían sido la influencia operativa en ellas. (...) La debilidad del criterio de Epstein es que no prestan suficiente atención a la divergencia de las películas como fuentes ni nos permiten discriminar entre escritores mayores y menores.⁶⁸ (Morris, 1980, p. 44-45)

En su texto *Ecuación*, segundo capítulo del apartado *Trisagio de la Aleluya*, de su libro *Julepe de menta* (1929), Ernesto Giménez Caballero, amén de utilizar tres términos distintos para identificar al cinéfilo –cineastas, filmófilos, peliculizantes-, traía al discurso literario en torno a lo cinematográfico esa dimensión mágica y casi sobrenatural que sólo había

⁶⁸ «No Spanish critic was adventurous enough to follow the example of Jean Epstein, who in 1921 in his book *La Poésie d'aujourd'hui* considered '*Le Cinéma et les lettres modernes*' and formulated a series of criteria for assessing the effects of films on literature. His criteria are perceptive and resourceful, and it would be easy to find in the poems of Vicente Aleixandre passages that illustrate Epstein's '*esthétique de proximité*', by which '*Un déplacement de plans désolé mon équilibre*', as well as his '*esthétique momentanée*', determined by the presence '*d'instables métamorphoses*'. Many passages from Lorca's *Poeta en Nueva York* could be seen as examples of Epstein's '*esthétique de succession*', defined by his succinct formula '*Cinéma et lettres, tout bouge*'; and the poems Alberti wrote in homage to the silent comics could serve to illustrate the '*esthétique de rapidité mentale*', which Epstein exemplified by recalling that '*A la suite de quelques Douglas Fairbanks, j'ai eu des courbatures, mais point d'ennui*'.

We could apply to any number of Spanish poems the rest of Epstein's criteria: the '*esthétique de suggestion*', the '*esthétique de sensualité*', and the '*esthétique de métaphores*'; but in doing so we could offer no guarantee and adduce no proof that films had been the operative influence on them.

The weakness of Epstein's criteria is that they neither pay sufficient attention to the diversity of films as sources nor do they enable us to discriminate between major and minor writers». (Traducción propia)

encontrado acomodo en las aproximaciones de Gómez de la Serna, al tiempo que reclamaba un antepasado para el nuevo medio que figuraba al margen de esa historia evolutiva de los juguetes ópticos: el Aleluya, esa sucesión de estampas impresas con versos al pie con las que el arte de la historieta mantenía una relación de filiación más explícita y directa. Sirviéndose de esa comparación entre el cine y las aleluyas, Giménez Caballero acababa llegando a la idea del séptimo arte como medio vampírico:

La aleluya fue bruja. Por los tejados, en piñón. Salía a sus Walpurgis. A bailar la ronda de las tradiciones poéticas del mundo.

Esa fascinación de muchedumbres –que como gran bruja poseyó- se la regaló toda al biznieto cinema. Cinema: vampiro de ojos. Chupasosos. Bebespíritus. Arrebatacapas de conciencias.

Amparador del Amor y del Ansia. (Documento subversivo en el Oriente proletario de Europa).

En la noche densa del cine se apercibe todavía el trasvolar de una bruja. Y el ruido de una boca sin siente mordiendo el misterio de las cosas. (Giménez Caballero, 1981, p. 20)

El año de publicación de *Julepe de menta* coincidió con el del estreno de *El hombre de la cámara* (*Chelovek s Kino-apparatom*; 1929) de Dziga Vertov, película que cerraba una fértil década de experimentaciones en pos de un cine puro con lo que, probablemente, sería la respuesta más radical al empeño de desligar el nuevo arte de la tradición teatral y literaria. Las imágenes de la película de Vertov, inscrita dentro del subgénero de la sinfonía urbana que tuvo su obra más influyente en *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927) de Walter Ruttmann, proponían una fusión entre la figura humana y la cámara cinematográfica, entre el ojo y el objetivo, que probablemente habrían aplaudido los poetas ultraístas. Al año siguiente, Giménez Caballero daría una modulación castiza a algunos de los planteamientos estéticos de la película de

Vertov tanto en su *Noticiario de cineclub* —especialmente, en el fragmento «Deformación, níquel. Paisaje manchego sobre faro de auto»-, como en los tramos más experimentales de su *Esencia de verbena*. Resulta arriesgado hablar de homenajes o influencias, porque lo más probable es que el escritor no hubiese visto aún esa película que no había sido proyectada en España y que sólo había tenido una circulación muy limitada en París en julio de 1929. De todos modos, resulta inevitable considerar *Esencia de verbena* como una suerte de hija española y bastarda de *El hombre de la cámara*, del mismo modo que parece bastante tentador considerarla como una profecía daliniana cumplida: el trabajo que plasmaría con la mayor ambición posible esa teoría de la Santa Objetividad que el artista había formulado en su artículo *San Sebastià*, publicado en las páginas del número 16 de *L'Amic de les Arts*, correspondiente al 31 de julio de 1927, y que posteriormente tradujo al castellano Federico García Lorca para su publicación en el primer número de la revista *Gallo*, aparecida en febrero de 1928. En la teoría de la Santa Objetividad que formula Dalí reconoce Román Gubern algunos puntos cercanos a movimientos estéticos coetáneos como el de esa Nueva Objetividad alemana que revisaría y cuestionaría algunos elementos del expresionismo y que acabó alumbrando su más revelante manifestación cinematográfica con *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M - Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931, Fritz Lang), o como el Cine-Ojo de Vertov, derivado del futurismo soviético, que culminaría con la sinfónica y avasalladora orquestación de imágenes de la mencionada *El hombre de la cámara*, así como la huella de algunas reflexiones de Jean Epstein que no serían vertidas al castellano hasta que César Muñoz Arconada publicase el artículo *Algunas ideas de Jean Epstein* en las páginas del número 43 de *La Gaceta Literaria*, aparecido el 1 de octubre de 1928. *San Sebastià* es el primer texto en el que Dalí mostraba interés por el cine y, también, el punto de partida de esa taxonomía que dividía a los artistas entre putrefactos, o representantes del viejo arte, y antiartísticos, etiqueta positiva que definía a los agentes de una nueva estética que encontraba una alianza imbatible en la máquina. La defensa de la objetividad y el realismo quizá podría revelar una inesperada y sorprendente proximidad entre Dalí y la posterior teoría del cine que desarrollará André Bazin, colocando en el centro de su concepto de lo sagrado-cinematográfico la inmanente ambigüedad de lo real. Puede parecer paradójico que un artista que se estaba desligando de la influencia futurista para abrazar la causa surrealista emprendiese una apología tan apasionada

del realismo, en lugar de favorecer las potencialidades del nuevo medio para lo fantasmagórico y la revelación de lo invisible, pero quizá en esta aparente contradicción esté la razón última de la particularidad que compartirán tanto Dalí como Buñuel en calidad de creadores surrealistas: la pintura de Dalí se ajustará en todo momento a los cánones de una representación académica que será permeable a la influencia de los códigos de la representación científica, mientras que Buñuel, siempre en ese territorio fronterizo entre dos extremos en apariencia irreconciliables de Sade y Galdós, acabará siendo un cineasta capaz de rodar las situaciones más paradójicas y dislocadas sin alterar los códigos de una escritura clásica; un surrealista, en suma, que siempre preferirá rodar como un realista, con voluntad de acogida incluso para el costumbrismo:

En su artículo, Dalí desarrolló por vez primera, con una escritura imaginativa y poética, su teoría racionalista de la Santa Objetividad, que oponía el científicismo empírico del antiarte, derivado del maquinismo (de la fotografía, del cine) al viejo arte caduco heredado del romanticismo, que acababa asimilando a la categoría de lo «putrefacto». Aunque, claro está, el antiarte suponía también la formulación de una nueva poética y de una estética anticonvencional, que pretendía ignorarse como tal, pero que estaba asociada a las corrientes del racionalismo centroeuropeo y anglosajón que habían surgido del industrialismo y que se propalaban desde las páginas de *L'Esprit Nouveau*, aventadas por Le Corbusier. (Gubern, 1999, p. 47)

La publicación en 1929 del libro de relatos *El boxeador y un ángel* y del libro teórico *Indagación del cine* permitiría entender la compleja relación con el cine de Francisco Ayala, escritor que, en el tramo más afín a la influencia de las vanguardias de su trayectoria, experimentó con la destilación literaria de recursos expresivos cinematográficos, proceso que encontraría su culminación en el radical juego de superposiciones, y la evocación de efectos de montaje y usos del travelling, de su relato de 1930 *Cazador en el alba*, «diseñado como la transcripción literaria de un film visto en la pantalla o imaginado en la mente» (Gubern, 1999, p. 131). En *El boxeador y un ángel* se incluyeron los relatos *Hora muerta* (1927) y *Polar, estrella* (1928) que pondrían su foco, precisamente, sobre los efectos metapsicológicos de la

proyección cinematográfica, aspecto que no se convertiría en delimitado campo de estudio hasta que, en 1947, Gilbert Cohen-Séat fundara el Instituto de la Filmología bajo el imperativo de articular una teoría del espectador (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008, p. 236), Tanto *Hora muerta* como *Polar, estrella* plantean un conflicto entre la realidad y su representación, describiendo sendas experiencias subjetivas en las que el deslumbramiento provocado por el imaginario cinematográfico provoca un estado de desajuste cuando la mirada reingresa en lo cotidiano. En ambos casos se manifiesta, también, el mito de la sirena, a través de una imagen femenina proyectada en la pantalla que actúa como catalizador del deseo y, en el segundo caso, espolea una historia de *amour fou* de trágico final. Narrado en primera persona, *Hora muerta* describe la experiencia subjetiva de visitar una sala de cine y rendirse a la seducción, pero también a la desorientación –recuérdense aquí las palabras de Breton- de un lenguaje cinematográfico que parece inducir la mirada cansada del espectador a la confusión de tiempos y espacios. Como Breton, el narrador sale de la sala cargado, pero, en este caso de «violencia interior» (Morris, 1980, p. 146), un estado de exaltación que le hace percibir la realidad como espacio hostil hasta que logra regresar a un protector espacio doméstico que inmediatamente es bañado de luz eléctrica:

Lo que convierte a *Hora muerta* en un sorprendente ejemplo de una historia inspirada y dedicada al cine es la forma imaginativa en que Ayala armonizó los efectos ejercidos en su mente y en su estilo por la experiencia de ver películas. Las imágenes que vio en una pantalla que imaginó 'cóncava' inspiraron una forma de escritura que constituye un análisis intuitivo de una mente excitable e impresionable.⁶⁹ (Morris, 1980, 147)

Polar, estrella maneja ideas parecidas pero para contar, en este caso, la historia de una obsesión: la que siente un espectador común por una estrella cinematográfica, cuyo nombre evoca el de Pola Negri, la actriz polaca que había protagonizado algunas de las producciones mudas más ambiciosas de Ernst Lubitsch, pero que, en otros detalles, parece

⁶⁹ «What makes 'Hora muerta' into a striking example of a story inspired by and devoted to the cinema is the imaginative way in which Ayala harmonized the effects exercised on his mind and on his style by the experience of watching films. The images he saw on a screen he imagined to be 'concave' inspired a manner of writing that constitutes an intuitive analysis of an excitable, impressionable mind». (Traducción propia)

canalizar la mística distinta que caracterizó a una estrella como Greta Garbo. *Polar, estrella* es una historia de *amour fou*, en la que el enamorado es impelido a la autodestrucción por una imagen que, desde la pantalla, cumple con el papel mítico de la sirena. El lenguaje cinematográfico se impone en dos momentos de relato como un obstáculo frente a la perpetuación del ideal o como un obstáculo frente a la canalización del deseo. Sucede así, por ejemplo, cuando Ayala describe un accidente de proyección, un instante en que la cinta de celuloide se ha atascado en el proyector y dos fotogramas segmentados pasan a ocupar la pantalla, evocando de manera simbólica un cuerpo mutilado, una belleza sabotada, un cadáver en definitiva:

Pero, apenas pasado el peligro anecdótico y previsible, surgió otro mayor. Éste, fuera de programa: fraguado en la cabina. Una irregularidad de la máquina, o una perfidia del cameraman –personaje mitológico-. (Al enamorado se le engarzaron los dos sobresaltos en una línea continua de temblor.) El accidente había quebrado el ritmo de la cinta y la cintura de la estrella. La mitad superior de su cuerpo, abajo. Los pies, en un segundo piso del écran. Era una terrible pesadilla, su cuerpo disociado: su bella cabeza, sonriente y encendida, por los suelos. (Ayala, 2002, p. 76-77)

Un poco más avanzada la proyección, una elipsis frustra el deseo del espectador enamorado de contemplar a la actriz en su desnudez:

Polar encendió la luz. Y el amante, turbado, se dispuso a verla desnudarse, soñando con el cumplimiento la más estimada promesa.

El agua temblaba en la bañera, inquieta y suave como su impaciencia. Su impaciencia acelerada le detuvo el reloj, para luego hacerle saltar, violento, conforme se desnudaba Polar.

Clareó la aurora de su espalda con meandros voltaicos, y sus brazos se levantaron – sirena en la orilla del espejo-, brazos helados, de naufragio. Sus piernas, serpientes lívidas, estaban surcadas como el mapa, de venillas azules...

Y nada más.

Polar levantó los ojos. Tuvo un gesto perplejo. Y desapareció, en la inhibición absoluta de un cambio de escenario.

Él se quedó resentido y nervioso, como si le hubieran cerrado la puerta de su alcoba con la llave del agua fría. (Ayala, 2002, p. 77)

En los dos casos, un accidente de proyección y un recurso expresivo provocan un similar sentido de la frustración. En otros momentos del relato, Ayala establece una pareja de interesantes dicotomías: por un lado, la distancia entre la luz del artificio cinematográfico (que es también la luz del amor) y la luz natural (que sirve de punto de referencia para la graduación de la luz eléctrica cinematográfica):

Una mañana cualquiera, había salido con el propósito de contrastar la luz eléctrica de su amor –estaba enamorado, como todo el mundo, de una estrella de cine- con la luz del parque: luz –patrón que allí se conservaba para referencias exactas. (Ayala, 2002, p. 71)

Por otro, la diferencia entre la imagen estática de la estrella impresa en los carteles anunciadores y el movimiento sugerido por los rótulos luminosos de la fachada de la sala de exhibición:

Tras un rodeo, se fue acercando a los carteles. Los carteles del cine –en bicolor- le producían una inquietud de biombos. Además –anticipo burdo- le ofrecían, falsificados, los gestos de Polar. Y esto era intolerable.

En cambio, los anuncios luminosos –azules, blancos- daban la sensación exacta de su movimiento, de su instantaneidad y de su alegría. Se iniciaban de una vez, como sus mejores sonrisas. Y desaparecían, tan inesperadamente como ella misma. (Ayala, 2002, p.75)

Polar es, en cierto sentido, una fantasmagoría, una construcción, pero también un ser en el tiempo, que provoca el hechizo del espectador a través de un repertorio de «sucesos, gestos y miradas» (Ayala, 2002, p.73), por eso la congelación de su imagen en un cartel provoca el rechazo de la falsificación, aunque el movimiento de la luz y su evanescencia permiten desplazar la seducción de la estrella al efecto dinámico de un rótulo luminoso. La industria del *star-system* fue, desde los orígenes, consciente de que una estrella no sólo suponía una imagen –bella e hipnótica- sino también una constelación de significados asociados a esa imagen. La idea de la fotogenia epsteniana se transforma en un valor mercantil a través del concepto del *glamour* que pronto esgrimirá la industria de Hollywood para construir ese universo idealizado para cuya consolidación se articuló un repertorio de recursos estilísticos que, en cierto sentido, ritualizaban la primera aparición de la estrella en una película determinada casi como si se tratara de una manifestación de la divinidad. En *La cultura del cine. Introducción a la historia y estética del cine*, Vicente J. Benet analiza el uso del primer plano bajo esta resonancia simbólica:

Hay una razón inmediata de tipo narrativo que se convierte en convención. La primera aparición de la estrella en el filme es resaltada habitualmente a través de un PP [Primer Plano], estableciendo una jerarquía con respecto al resto de los personajes que no suelen tener este tipo de tratamiento. Esta jerarquización se repite en infinidad de películas desde mediados de los años diez. Pero unido a ella resulta particularmente revelador un segundo aspecto: la aparición del rostro supone una ruptura del *raccord*, de la continuidad en la iluminación de la escena o de la nitidez de la imagen. El *glamour* de la star suele requerir un tipo de tratamiento especial que se concentra en el *flou* o las imágenes que, gracias al empleo de filtros, producen una sensación de irrealidad. Al principio de *Shanghai Express* (Joseph Von Sternberg, 1937) podemos ver

a distintos personajes que van a tomar un tren, pero sólo la aparición de Marlene Dietrich, justificará el uso del PP, apoyado además previamente en un PM [Plano Medio] y un tratamiento fotográfico especial. (Benet, 2015, p. 224-225)

La aparición de la estrella Polar en su nueva película sigue, en el relato de Francisco Ayala, ese mismo paradigma, produciendo un efecto inmediato en el ánimo de su espectador enamorado, al que también induce una serie de reacciones puramente físicas, como si la atracción mitómana pudiera ser somatizada y convertirse en carne alterada, arrebatada por el embrujo de la pantalla:

Cuando, amanecida la ventana del *écran*, irrumpió la estrella con fresco vestido de luz, el amante se sintió conmovido por un cataclismo visceral: el diafragma le redujo el tórax, mientras brotaba en su ánimo la evidencia difícil de lo astral, de lo inasible.

¡Polar, estrella de cine! ¡Belleza imposible, lejana y múltiple! En las salas de todo el mundo su canción muda atraía hacia el borde de la pantalla el oleaje admirativo, reiterado, del jazz. Y el reflejo azul de sus ojos hipnotizaba –bola de rotación suave- el alma enamorada, Él se desvivía por forzar aun los más agudos ángulos de su gran mirada, y cuando recibía el disparo ineludible, le anegaba de ausencia.

La cinta pasaba como pauta apretada de emociones, que su pulso iba llenando. (Ayala, 2002, p.75-76)

Mitómano fetichista, que colecciona fotogramas con la imagen de su amor imposible, el protagonista del relato es, al mismo tiempo, un sujeto atormentado por un placer culpable, que, en un punto culminante de la historia, quemará todos esos recordatorios de su amor antes de tomar la decisión final de suicidarse tirándose por un puente. Es evidente que el autor de *Polar, estrella* no se acerca al cine con el afán moralizante de quien está señalando una fuente de perniciosas influencias, pero Ayala mantiene en una cierta ambigüedad si la víctima de este amor contrariado se le antoja sujeto trágico o sujeto patológico. C. B. Morris se inclina por la

segunda opción, identificando una mirada irónica sobre ese suicidio en la alusión que hace Ayala a la imagen ralentizada durante la caída fatal:

Pero en seguida se sintió flotando en sorpresa. El aire le había recogido en su seno. El dios del cinema tenía dispuesta su caída *au ralenti*. (Ayala, 2002, p. 82)

Efectivamente. Ayala dedicó un capítulo entero al ralenti en las páginas de *Indagación del cinema –Efecto cómico del ralenti–*, en el que decía «el ralenti es casi siempre una modalidad de efecto cómico. Y, a veces, incomparablemente cómico» (Ayala, 1929, p.61-62), afirmación que despejaría toda duda sobre la interpretación de esa caída al final del relato: el cambio de velocidad subraya la condición ridícula y fútil de ese sacrificio en nombre de una imagen fantasmagórica:

Aplicado a cualquier movimiento, ya de por sí solemne, lo subraya y lo desborda hasta precipitarlo a la sima del ridículo. El ralenti es el espíritu crítico del cine.

(...)

El efecto cómico del ralenti nace de una deformación analítica. En general, todo efecto cómico nace de una –tal o cual- deformación. Pero en este caso no se trata de quebrar o sorprender una conducta imprimiéndole un sesgo imprevisto; no se trata de prolongar una línea del objeto contemplado con propósito de exagerarla y evidenciarla hasta el absurdo. Se trata de descomponer el movimiento, conservando íntegra la estructura del objeto. El ralenti permite al salto su soberbia trayectoria; al baile, su armonía; al paso, su gentileza. Les resta, en cambio, la dinámica del deporte, el frenesí selvático, la velocidad acuciosa. Desnuda de eficacia al esfuerzo.- La tensión muscular deviene en él superflua, las actitudes se vacían de contenido.

Y el efecto cómico salta, como una chispa, entre la acción y el resultado. (Ayala, 1929, p. 63-65)

En el mismo apartado de *Indagación del cinema*, el escritor rememora como experiencia personal de espectador la misma segmentación de la ficción debida a un problema de proyección que sobresalta al protagonista de *Polar, estrella*, así como un súbito congelamiento de la imagen proyectada que encontraría su eco en la alusión a «un film que se corta» (Ayala, 1971, p.47) que, en su relato *Cazador en el alba* (1930), servirá para explicar la percepción de un estado de suspensión temporal en el seno de lo real:

Yo he contemplado novelísticamente ese accidente raro en el que se quiebran los personajes por la cintura y ruedan las cabezas en el sótano, mientras las piernas – segregadas, si vivas- recorren la parte superior de la pantalla.

Pero nada tan impresionante como la súbita detención de una cinta. No es posible asistir a suceso más conmovedor. Una cinta se ha detenido de improviso. La vida corre, fluye, líquida y esquiva; pero en un momento la cinta se ha parado como ante la vista de una serpiente. El estrépito visual se ha hecho puro silencio; la mueca se ha enfriado y la sonrisa se ha cuajado. Los automóviles, inmóviles... (El écran es una Pompeya insepulta.)

Piénsese qué terrible sentido tiene el caso: un simple accidente nos ha colocado de un tirón frente a la eternidad. También la sangre se detiene en nuestras venas; se han roto las fronteras de la tierra y el cielo, y asoma Dios, dando categoría a lo anecdótico.

Este instante será ya el definitivo. ¡No va más!

...Pero algunos segundos después la cinta reanuda el movimiento. El uno logra su sonrisa; el otro perfecciona su mueca; aquel señor completa el paso iniciado. Y la sensación de lo eterno se despeña por la vertiente cómica. (Ayala, 1929, p. 59-61)

En el estudio que acompaña a su edición facsímil de *Indagación del cinema*, publicada en 2006, Luis García Montero pone en contexto esta sustancial aproximación teórica al cine mencionando los artículos pioneros que, a instancias de José Ortega y Gasset, publicaron Francisco Vela y Antonio Espina en las páginas de *Revista de Occidente*. En *Desde la ribera oscura (Sobre una estética del cine)*, aparecido en el número XXIII de *Revista de Occidente*, Vela celebraba el cine como el auténtico arte de su época, idea que Ayala desarrollaría a fondo en ese libro fundamental que partía de la recopilación de sus artículos de tema cinematográfico aparecidos en *La Gaceta Literaria* y la publicación fundada por Ortega y Gasset:

Es hijo del capitalismo y de la máquina; por tanto –concluyen los estéticos–, es un prosaico producto social; sin embargo, el cine es el primer rayo de luna que el hombre ha visto poblado de fantasmas... Pero en su principio todas las artes ostentaron un acusado carácter social, y el arte primitivo un cariz mágico. Este arte del cine también tenía que ser primero una creación social, naturalmente de la sociedad de nuestro tiempo –industrial y capitalista– y no de la época gótica. Es absurdo pensar que el resultado de una gigantesca aportación de toda clase de fuerzas pueda coincidir con el arte que el poeta refina en soledad. (Vela, 1925, p.205-206)

Por su parte, en *Reflexiones sobre cinematografía*, publicado en el número XLIII de *Revista de Occidente*, correspondiente a enero de 1927, Antonio Espina parece reprochar al nuevo medio ese desinterés en ahondar en todas sus potencialidades con el fin de satisfacer el mínimo común denominador del gusto popular:

Si los tan maravillosos medios y posibilidades que posee la cinematografía se emplean groseramente en la reproducción de la vida vulgar, fabricando argumentos como pudieran fabricarse para la novela o el teatro, la fina sugestión fantasmagórica del cerebro del espectador cesa, y rápidamente se cae en la indiferencia imaginativa... He aquí por qué resulta ridícula y mezquina la mayor parte de la cinematografía de nuestra hora. (Espina, 1927, p.46)

La juventud de un cine que los miembros de la generación de Ayala no pueden sino considerar su contemporáneo, su perpetuo compañero de viaje, la dimensión social de un medio que puede establecer valiosos puentes entre un público iletrado y el mundo del conocimiento y la cultura, el valor de lo efímero, de lo transitorio como materia esencial de ese nuevo arte capaz de construirse a partir de bloques de realidad y la potencialidad de esas imágenes para suministrar una puntual experiencia de lo trascendente en el espectador son algunas de las ideas fundamentales que articulan el discurso de *Indagación del cinema*, un trabajo que conectaba con la reivindicación del valor y el potencial pedagógico del cine que empezaba a calar en algunos sectores de las élites intelectuales y que, de alguna manera, venía a confirmar que, en el marco de la cultura española de principios de siglo, el séptimo arte había finalmente ganado el pulso a esas voces que, como la de un Miguel de Unamuno que hablaría del «fatídico cine» (Morris, 1980, p.16), habían alertado sobre sus peligros. Un cierto sentido de lo religioso va cobrando, asimismo, importancia en el libro de Ayala, que culmina con una heterodoxa glosa celebratoria de quien sería la primera estrella universal surgida del terreno de los dibujos animados, ese gato Félix creado por Otto Messmer bajo la producción fiscalizadora de Pat Sullivan:

El cine es un templo, una gruta sagrada. El sentimiento unánime, el vínculo del racimo humano que recibe en su cabeza como una Pentecostés en forma de cona la Proyección es, sin duda, de orden religioso.

Y Félix, para la masa espectadora, un ser frágil, sí; pero un dios. Un tótem.

En él puede seguirse –claro, en puro esquema- el proceso de mitificación propio del cine. El cine es la fuente mítica más abundante de nuestros días. Una eficaz actividad le lleva a producir con asombrosa frecuencia concreciones ideales que periclitán en breve curva, como un cohete, o persisten –las menos- enlazadas a motivos de índole fundamental.

(...)

Brota, solo y fecundo como un hongo, en la blancura del pliego blanco. (Brota, acaso, de un punto que se mueve, se dobla y se desdobla.) Y allí se encuentra a sí mismo con su conciencia y su imaginación: sin otro guía. ¿Qué hará, en la extensión sin margen de una lámina intacta? Acude el Espíritu Santo. (Pero no es el Espíritu Santo: es, nada más, el signo de interrogación que tiembla sobre su cabeza.) (Ayala, 1929, p. 141-143)

El interés de Francisco Ayala por el lenguaje cinematográfico no reaparecía en su obra hasta el acercamiento ensayístico de *Histrionismo y representación* (1944) y *El cine, arte y espectáculo* (1949), libro este último nutrido con cuatro ensayos adicionales en su edición de 1966. En ese impulso cinéfilo de finales de los años 20 y principios de los años 30 pudo desempeñar un cierto papel inspirador la figura de Ramon Gómez de la Serna, con quien el escritor no logró tener una buena relación personal, a pesar de su continuada participación en la tertulia de Pombo durante esos años. La figura que sí se reveló fundamental en el impulso de los textos teóricos que conforman *Indagación del cinema* fue la de José Ortega y Gasset, que ya había desempeñado un papel central en el nacimiento de la crítica de cine en España al confiar a partir del 28 de octubre de 1915, la sección *Frente a la pantalla* del semanario *España*, fundado el 29 de enero de ese mismo año, al ensayista Federico de Onís, que firmó con el seudónimo de El Espectador en claro guiño a una de las figuras pioneras de la disciplina, el publicista y futuro co-guionista de David Ward Griffith Frank Woods, que firmaba su sección de crítica de cine en las páginas de *The New York Dramatic Mirror* como The Spectator. A Onís le sustituyó Alfonso Reyes, que firmó la sección con el seudónimo de Fósforo. Reyes también sería el encargado de una efímera sección de crítica de cine nacida, también a instancias de Ortega y Gasset, en las páginas de *El Imparcial* el 1 de junio de 1916. (Ferrando y Monterde, 2018, p. 39-40).

La progresiva consolidación de una cultura cinéfila en España también tenía, pues, su reflejo en el ámbito periodístico:

La plena consolidación de la crítica y la información cinematográfica en la prensa generalista de una forma constante y sistemática no llegaría hasta finales de la década de los años diez y en los años veinte, cuando las principales cabeceras de Madrid y Barcelona –así como la prensa de otros lugares en la medida de sus posibilidades- la fueron introduciendo en sus páginas. (Ferrando y Monterde, 2018, p. 41)

Como detallan José Nieto Ferrando y José Enrique Monterde en su estudio *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)* (2018), durante esos años a cabeceras pioneras como *Arte y Cinematografía*, fundada en 1910 y emblema del «auténtico arranque de lo que entendemos como prensa especializada» (Ferrando y Monterde, 2018, p. 37), *El Mundo Cinematográfico*, nacida en 1912, y *El Cine*, aparecida ese mismo año, se sumaron un buen número de publicaciones de vida efímera, así como otras de más largo recorrido. Entre estas últimas figurarían *Cinema* (1918-1936), *Cine Popular* (1921-1924), *Boletín de Información Cinematográfica* (1922-1926), *Popular Film* (1926-1929), *Fotogramas* (1926-1929) –a la que no hay que confundir con la publicación homónima y aún superviviente fundada por Antonio Nadal Rodó en 1946- y *La Pantalla* (1927-1929). Esta última publicación, amén de contar entre su nómina de colaboradores con escritores como Enrique Jardiel Poncela y Wenceslao Fernández Flórez, fue la responsable de la organización del Primer Congreso Español de Cinematografía, celebrado, según el modelo del congreso celebrado en París en 1926, en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro entre el 12 y el 20 de octubre de 1929 con el propósito de habilitar un marco reflexivo en torno a la producción cinematográfica nacional. Revistas culturales sin particular especialización en temas cinematográficos también abrieron sus páginas a la información y crítica del séptimo arte: así fue el caso de *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico*, *Estampa*, *La Nova Revista*, *Gaseta de les Arts*, *L'Amic de les Arts*, *Hèlix* y *Mirador*, revista que también alentó la cultura cineclubista a través de sus *Sessions Mirador*, organizadas en el marco del Barcelona Film Club a partir del 29 de abril de 1929.

Revistas como *Arte y Cinematografía* o *El Mundo Cinematográfico* combinaban en sus páginas la información dirigida al sector profesional del cine con textos críticos y fotografías y reportajes que, enfocados al público mayoritario, iban construyendo una cultura mitómana en torno al *star-system*. En *Cinelandia*, la novela, Gómez de la Serna imagina e integra otra

Cinelandia, la revista, que es mencionada en dos ocasiones: «El artículo en su última edición que reproducía *Cinelandia* traía el resumen del asunto» (Gómez de la Serna, 1923, p.51) se lee en el capítulo VIII, *La falsa Cleo de Merode* –centrado en el escándalo provocado por una actriz que imita a otra-, mientras que en el capítulo XI, *El lunar robado*, otro incidente –la operación de cirugía a la que se somete una actriz a instancias de su esposo- encuentra su eco periodístico en la misma publicación, «*Cinelandia* traía detalles del suceso» (Gómez de la Serna, 1923, p. 63). Cuando Gómez de la Serna publicó su novela no existía en el mercado español ninguna revista bajo ese nombre: *Cinelandia y Films*, publicada en Hollywood para todos los mercados de habla hispana, incluido Puerto Rico y las Filipinas nacería en 1926 y lograría sobrevivir hasta 1948 con periodicidad mensual y bajo la dirección de Juan J. Moreno. Hasta en ese detalle la contradictoria cinefilia del escritor se proyectaba hacia el futuro.

Cinelandia y Films reproducía el modelo de *Cine-Mundial*, versión en español de la revista norteamericana nacida en 1907 *The Moving Picture World*. *Cine-Mundial*, que se publicó entre 1916 y 1948 logró sobrevivir a su publicación madre, que desapareció del mercado con su número de diciembre de 1927. *Cinelandia y Films* y *Cine Mundial* ejercían una labor mediadora entre la industria, los distintos sectores profesionales externos asociados a ésta y el público que queda bien sintetizada en las dos apariciones de esa imaginaria revista *Cinelandia* en la novela *Cinelandia*:

Estas revistas de cine en español publicadas en los Estados Unidos actuaron como intermediarias entre los estudios de Hollywood y los distribuidores, exhibidores y aficionados locales. Además (...) *Cine-Mundial* y *Cinelandia* dieron importancia a múltiples sitios de producción y consumo de películas, incluidas las crecientes comunidades de habla hispana en Los Ángeles y Nueva York.⁷⁰ (Navitski y Poppe, 2017, p. 7)

Las dos publicaciones revelan la importancia de la industria mediática en un proceso de colonización cultural que desarrollaban en dos direcciones: a través de un discurso informativo

⁷⁰ «These Spanish language film magazines published in the United States acted as intermediaries between Hollywood studios and local distributors, exhibitors and fans. Furthermore (...) *Cine-Mundial* and *Cinelandia* gave prominence to multiple sites of film production and consumption, including growing Spanish-speaking communities in Los Angeles and New York.» (Traducción propia)

de sustrato publicitario que buscaba incrementar la circulación de las películas norteamericanas en los mercados latinos y mediante la construcción de una cultura del fan bajo el poder deslumbrador del *star-system*:

Como consecuencia de los desequilibrios económicos y políticos entre sus lugares de publicación y sus lugares de consumo, *Cinelandia* y *Cine-Mundial* intensificaron la dialéctica de la proximidad y la distancia, el acceso y la lejanía, y el consumo y el deseo que caracteriza tanto a las revistas de cine como al *star-system* que apoyan. En su influyente ensayo *Early Cinema and Modernity in Latin America*, Ana M. López argumenta que "el cine alimentó la autoconfianza nacional de que su propia modernidad estaba en progreso al permitir a los espectadores compartir y participar en la experiencia de la modernidad desarrollada en otros lugares", sin embargo, al mismo tiempo, los "espectadores locales tenían que asumir la posición de espectadores y convertirse en voyeurs, antes que en participantes, de la modernidad."⁷¹ (Navitski, 2017, p.115)

Al imaginar e integrar esa hipotética revista *Cinelandia* dentro del universo narrativo de la novela *Cinelandia*, Ramón Gómez de la Serna sintetizaba el papel que desempeñaban los medios de comunicación en ese entramado de la industria audiovisual que, con la llegada del sonoro, empezaría a abrir el camino hacia nuestro presente, en el que la vieja y no necesariamente romántica idea del estudio cinematográfico ha dado paso a esas grandes corporaciones de la comunicación que van a considerar la película como un producto más cuya rentabilidad va a ser aprovechada al máximo por los diferentes canales de distribución y exhibición. En cierto sentido, el escritor intuía que la cinefilia —o, por lo menos, esa cinefilia mitómana que fijaba su mirada en el discurso de Hollywood— no era, en el fondo, más que una construcción (interesada) a manos de los ideólogos del opiáceo sueño del glamour.

⁷¹ «As a consequence of the economic and political imbalances between their sites of publication and their sites of consumption, *Cinelandia* and *Cine-Mundial* intensified the dialectics of proximity and distance, access and remoteness, and consumption and desire that characterize film magazines and the star system they support. In her influential essay *Early Cinema and Modernity in Latin America*, Ana M. López argues that "cinema fed the national self-confidence that its own modernity was in progress by enabling viewers to share and participate in the experience of modernity as developed elsewhere", yet at the same time, local "viewers had to assume the position of spectators and become voyeurs of, rather than participants in, modernity".» (Traducción propia)

2.3. La cinefilia cinefóbica de Ramón Gómez de la Serna. Rastros cinematográficos en una producción inagotable

En el capítulo XIII de *Cinelandia*, *Tertulias en casa de Elsa*, un grupo de heterogéneos personajes se reúne en casa de la popular actriz para debatir sobre lo divino, lo humano y, por supuesto, lo cinematográfico. Cotillean sobre robos espectaculares, se interrogan sobre la respiración de las guillotinas y hablan de la insoportable levedad de ser una sombra cinematográfica. Hasta que un personaje trae a colación el tema de las adaptaciones literarias y se genera el siguiente debate:

-Las obras de los grandes maestros de la literatura viven resplandecientes en las películas que se han sacado de ellas –dijo el comparsa venido a más.

-No lo crea usted... Al volver a la vida se pierden... No quedará perfume en un libro del que se hizo una película... ¡Pobres autores seducidos por la mujer que todo lo desbarajusta y lo evapora!

-¿Así que usted no cree que una novela maestra mejore con el cine?

-De ningún modo. Queda destruida, anulada, devuelta a la noche de lo inimaginado.
(Gómez de la Serna, 1923, p. 133)

¿Estaba Gómez de la Serna colocando una opinión propia en boca de uno de esos personajes en el vehemente cierre de ese debate? El mismo año de la publicación de *Cinelandia*, aparecía en las páginas de *La Nación* de Buenos Aires el artículo de Miguel de Unamuno *Literatura y cine* (29 de abril de 1923), en el que afirmaba:

La literatura no tiene nada que hacer en el cinematógrafo, que puede ser un recurso para sordos que no sepan leer, pero a la vez el cinematógrafo no hará más que

estropear el ingenio de los literatos que se quieran dedicar a inventar pantomimas
(Unamuno, 2019, p. 17)

El artículo de Unamuno encarnaría en su grado más extremado el rechazo por el nuevo medio que compartirían los escritores de la Generación del 98, con la excepción de Azorín y la tardía conversión de un Pío Baroja que acabó matizando su hostilidad tras la primera adaptación a la pantalla de *Zalacaín, el aventurero*, dirigida en 1930 por Francisco Camacho y hoy perdida, en la que el escritor tenía un pequeño papel. Ese mismo año, Baroja había aparecido en las imágenes del *Noticiero de cineclub* de Ernesto Giménez Caballero. La obra de Baroja no había permanecido ajena al cine: en 1927, Nemesio M. Sobrevila había partido de la obra teatral *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* para inspirar uno de los segmentos de su ambicioso proyecto *Al Hollywood madrileño*, película hoy desaparecida en la que el propietario de un mesón rebautizaba a este con el nombre de Hollywood y reunía a siete cineastas para que cada uno de ellos desarrollara un proyecto para lanzar al estrellato a su hija. Cada uno de esos fragmentos parodiaba un género específico, dentro del plan general de satirizar las insuficiencias de las producciones españolas frente al cine norteamericano. Asimismo, las diferentes historias que planteaba la película eran enmarcadas a través de un diálogo en el que se manifestaban algunos de los temas de debate propios de esa incipiente cinefilia española, como el pulso entre arte e industria, las posibilidades de un cine experimental o la necesidad de tantear argumentos y tonos nuevos. Precisamente, la obra teatral de Baroja servía para ilustrar la tensión entre cine y literatura:

El segundo [autor] propone que sean los grandes literatos quienes suministren argumentos y plantea adaptar *El horroroso crimen de Peñaranda*, obra teatral escrita por Pío Baroja en 1926 con el subtítulo *Farsa villanesca*, un asunto que Sobrevila trató con poco respeto, «permitiéndose añadir pinceladas cómicas de su cosecha, como la del reo en capilla (interpretado por Estanislao María de Aguirre) que baila de alegría al

enterarse de la victoria de Paulino Uzcudun en su combate de boxeo con Harry Wills»⁷²
(Gubern, 1999, p. 177)

Dos años más tarde, Sobrevila codirigió junto a Eusebio Fernández Ardavín *El sexto sentido* (1929), película que no llegó a estrenarse en salas pero que encarna uno de los más singulares intentos de hermanar un cine narrativo con las propuestas de las vanguardias. Ricardo Baroja, hermano de Pío Baroja, encarnaba en la película a Kamus, un personaje excéntrico que prolongaba el arquetipo de esos sabios hechiceros que atravesaron el imaginario del cine expresionista alemán y que, de alguna manera, cargaban con toda la memoria de esas figuras de la prehistoria cinematográfica que, a través del perfeccionamiento de los sucesivos ingenios y juguetes ópticos, intentaron revelar lo invisible. El rótulo que abría la película, en cuyo argumento el cine se revelaba instrumento capaz de mentir y sugerir una falsa infidelidad –como las *Sombras* de Arthur Robison-, parece recoger ecos de las reflexiones cinematográficas de Epstein, aunque el discurso de *El sexto sentido* lo filtraba todo a través de una palpable distancia irónica:

A pesar de los múltiples sistemas filosóficos, desconocemos la Verdad. Para conocerla necesitamos añadir a nuestros imperfectos sentidos, la perfección de la mecánica. El atrabiliari Kamus, mezcla de artistas, borracho y filósofo, cree haber descubierto en el cinematógrafo un SEXTO SENTIDO (Gubern, 1999, p. 185)

En la tercera sesión del Cineclub Español, celebrada en el Palacio de la Prensa el 14 de febrero de 1929, un Pío Baroja vestido de sargento carlista presentó algunas escenas previas al estreno oficial, que no tendría lugar hasta el 1 de marzo de 1930 en el madrileño cine Avenida, del *Zalacaín, el aventurero* de Fernando Camacho. Completaban esa sesión el experimento dadaísta, con la participación de Francis Picabia (también coguionista), Man Ray y Marcel Duchamp, de *Entre'acte* (1924, René Clair), y la película expresionista *El hombre de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924, Paul Leni). En su discurso de presentación,

⁷² La cita integrada en el fragmento citado de *Proyector de luna* está extraída de *Nemesio Sobrevila, películero bilbaíno* (1988, Filmoteca Vasca) de José María Unsain.

Baroja acuñó dos términos que definían las posiciones enfrentadas en el debate cinematográfico entre generaciones desarrolladas en los círculos artísticos e intelectuales de la España de los años 20:

En esta sesión Giménez Caballero (...) consiguió que Baroja leyera unas cuartillas en las que condensaba buena parte de sus opiniones sobre el cine y donde la problemática cine-literatura pasaba a tomar un destacado protagonismo. Es precisamente en este discurso donde Baroja acuñaba los términos «cinematófilo» y «cinematófobo» como grupos antagónicos en los que se dividía el mundo artístico y literario, y así mientras los primeros esperaban del cine algo así como el Santo Advenimiento, para los segundos a base de tantas películas «iremos al caos, al abismo, a la obscuridad de la noche cineriana» (...)

Por su parte, Baroja exponía su posición intermedia con un simpático símil biológico: «Yo, la verdad, no soy de los cinematófilos incondicionales; quizá no he cogido el amor a la pantalla a tiempo y me ha pasado como con la bicicleta y con el fútbol. Tampoco soy cinematófobo. En esto, como en muchas cosas, me siento un poco murciélago, a veces pájaro, a veces ratón». Entre las cosas que le atraen del cine cita su dinamismo y su aire de algo nuevo, rápido, sin tradición y un tanto bárbaro, pero lamenta que siempre aparezca mezclado con una retórica insoportable y con una adoración al lujo y al dinero que le resultan repulsivas. (Bernal Muñoz, 1995, p.153)

Esa adoración al lujo y al dinero y la capacidad del cine para embelesar a los espectadores mediante la representación de un mundo idealizado, glamuroso e inalcanzable centraría algunas de las observaciones recogidas en las notas para un ensayo en torno al cine que Gómez de la Serna no llegó a escribir. Peculiar mezcla de cinematófilo y cinematófobo, el autor de *Cinelandia* no compartía el desdén hacia el nuevo medio compartido por la mayoría de escritores de la generación del 98 pero tampoco abrazó el tono celebratorio de los miembros de la generación del 27. En algunas de sus declaraciones tardías en torno al cine parecen traslucir un cierto resentimiento hacia los escritores de esa otra generación de 27 —entre ellos, Edgar

Neville, Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura- que acabaron haciendo carrera en el cine. En el capítulo LXXXII de *Automoribundia*, Gómez de la Serna reconstruye una hipotética conversación tipo con un periodista y sintetiza su posición ambivalente con respecto al cine, aunque incluye una media verdad en su declaración, porque, como se verá en el siguiente apartado de este estudio, centrado en el proyecto cinematográfico nonato que compartieron el escritor y Luis Buñuel, no es cierto que aquel siempre se negará a «la intervención cinéastica»:

El Cine como complemento de cosas, como exaltación de un argumento novedoso, como biografiador vivificante, como muchas cosas más, me fue siempre admirable, pero yo no tengo nada que ver con él. Hasta que no se realicen los mejores y los peores azares, hasta que no se pueda filmar lo que pasa en la caja de la escalera, hasta que no se logre exteriorizar lo interior, no llegará a él el artista delirante e inclaudicante. Una vez Martínez Sierra, cuando aún no habían ido españoles a Hollywood, me propuso en el gran salón de los Ciento de Barcelona la ida a la Meca del Cine con buen sueldo y otras adehalas, y yo le dije terminantemente que se lo agradecía pero que renunciaba a ir. Siempre me negué a esa fiebre con pérdida de tiempo en grande, que supone la intervención cineástica. Claro que el llamado dinero está por ese camino, pero yo no interrumpo mi modestia dedicado a la mecánica de nada, porque el llamado dinero sólo me es fatalmente necesario en pequeñas cantidades, pero aún así pensando poco en él. (Gómez de la Serna, 2008, p. 631)

Nunca llegaría Ramón Gómez de la Serna al tono hostil de Miguel Unamuno, que escribió «película es lo mismo que pelleja, y pelicular una obra literaria es despellejarla» (Unamuno, 2019, p.15), pero su relación con el medio estuvo llena de contradicciones y aristas. Román Gubern detecta una primera alusión al cine en la obra del escritor en uno de los *Diálogos triviales* publicados en las páginas de la revista *Prometeo*. El texto en cuestión fue publicado en el número 35 de la publicación y recoge, resume o recrea una supuesta conversación en el café de Sevilla desarrollada el 6 de julio de 1911, entre Manuel Abril, Rafael Cansinos-Assens. Diego López Moya, Gómez de la Serna y Juanita Fernández Conde, viuda perteneciente a la aristocracia argentina que en Madrid desarrolló una carrera como cupletista

bajo el nombre artístico de La Safo. Es precisamente ella la que introduce la referencia cinematográfica en una conversación que ha arrancado hablando del tono de piel (roja) de Ramón Gómez de la Serna: «Desea usted ser un piel roja por eso que ha visto en los cinematógrafos de robos y dramas, y raptos y asesinatos...» (Gómez de la Serna, 1996, p. 241)

1911 fue también el año de la primera publicación en libro de una selección de greguerías, la nueva forma literaria ramoniana por excelencia, en cuyo dispositivo, como se verá más adelante, se podría ver la destilación literaria de algunos efectos expresivos cinematográficos relacionados con la resemantización de objetos y personajes o con la metamorfosis. Ocurría al final del libro misceláneo *Tapices* (1911) y una de esas greguerías podría anticipar esa relación entre lo luminoso y lo mortuario que acabaría encontrando su plataforma ideal en las páginas de *Cinelandia*: «Los focos nos hacen cadáveres y nos llenan de lascivias encarnizadas» (Gómez de la Serna, 1996, p. 931). En una frase de *Revelación*, una de las piezas que abren el volumen, en la que Gómez de la Serna rememora su experiencia en un teatro de los arrabales parisinos como espectador de uno de los espectáculos de danza de la también escritora Colette Willy, Gubern cree detectar una alusión a la condición omnisciente y casi divina de la cámara cinematográfica: «Un ojo que miraba con tranquilidad como un ojo de ave o de pez, que por no estar en ningún ser, sino montado al aire, se hace algo superior y sagaz...» (Gómez de la Serna, 1996, p. 777). Acaso sea un poco temerario ver una alusión al objetivo del cinematógrafo en una frase que el previo contexto -«un pequeño triángulo con un ojo inscrito en el centro» (Gubern, 1996, p. 777)- invita a interpretar en clave religiosa, como la representación consensuada del Espíritu Santo, en el seno de un discurso cuya clave provocadora está en el hecho de levantar acta de una experiencia epifánica trascendente ante un espectáculo de naturaleza explícitamente carnal. El autor de *Proyector de luna* también menciona como testimonios tempranos de la infiltración de una sensibilidad cinéfila en la obra de Gómez de la Serna la mención al mutismo, debido a la naturaleza de un medio que aún no había dado su paso al sonoro, de una estrella de cine que aparece en *Muestrario* (1928) y el texto *El corral de Pathé*, publicado en el número 13 de la revista ultraísta *Ultra*, en el que el autor jugaba a fantasear en torno al gallo del logotipo corporativo de la productora Pathé

Frères. Pero el verdadero punto de inflexión –no sólo cinéfila- en la obra literaria de Ramón Gómez de la Serna vendría con su novela *El Incongruente*, publicada en 1922.

El capítulo final de la obra, *En el cinematógrafo, «ella» a su lado y film del destino*, logra plasmar una resonante metáfora existencial en torno a la relación entre cine y vida, esboza con ello algunas de las directrices que la teoría del espectador desarrollará a partir de la década de los 70 a partir de la interrelación entre semiología, psicoanálisis y teoría cinematográfica y, de paso, se adelanta al hallazgo conceptual que articula una película como *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock, Jr.*; 1924, Buster Keaton). Pero antes de llegar a ese desenlace de implicaciones realmente inagotables, justo es indicar que esa no es la única referencia cinematográfica en una novela que ondeaba la bandera de una exultante modernidad a través de su narración fragmentaria, construida a partir de capítulos casi autoconclusivos, en la que el autor se servía de un personaje que recorría varios universos intersticiales en las zonas menos visibles de la cotidianidad: el Incongruente intentará esquivar a un marido celoso escondiéndose en el hueco de la escalera –recordemos que, años más tarde, Gómez de la Serna aún anhelará un cine que «pueda filmar lo que pasa en la caja de la escalera» (Gómez de la Serna, 2008, p. 631)-, descubrirá una ciudad habitada por actores olvidados tras los decorados de un teatro y visitará un pueblo habitado por muñecas de cera, entre otras incursiones no menos delirantes que podría aplaudir el Ermanno Cavazzoni de *El poema de los lunáticos* (1987). En el capítulo octavo de la novela, *La cacería*, Gustavo, el Incongruente, vive una experiencia sobrenatural que el escritor emparenta explícitamente con un efecto cinematográfico. El personaje llega a un viejo palacete abandonado, donde liba el licor depositado en unas botellas añejas: la improvisada cata le sumergirá en una suerte de experiencia alucinógena que cobrará la forma de súbitos desplazamientos temporales del espacio. Cuando regresa con sus compañeros de cacería, Gustavo descubrirá que ha cazado una serie de animales delirantes cuya extinción quizá haya culminado esa misma tarde. La sesión visionaria empieza así:

Se sentó bien repantingado en el butacón y bebió el primer sorbo. Sabía a Lágrima Christi, y sus ojos comenzaron a parpadear como parpadaban, antes sobre todo, los cinematógrafos. La misma habitación se repetía, pero en días distintos, días que eran

muy lejanos, como pudo comprobar viendo el periódico que estaba en la mesa, la primera revista semanal que había habido. (Gómez de la Serna, 2010, p. 39)

El parpadeo cinematográfico y la abolición de la lógica temporal, con la revivificación de tiempos pasados, convierte la descripción de esta experiencia visionaria en una suerte de prolongación intuitiva de esa percepción mágica del cine propia de los primeros tiempos del cinematógrafo. Más prosaica resulta la siguiente alusión cinematográfica que aparece en la novela, concretamente en su capítulo XXII titulado *En las reuniones de Morguete*, en el que la esposa de un banquero pulsa el timbre de llamar al servicio para expulsar de su mansión a Gustavo, que se ha presentado allí con una delirante estrategia de seducción:

El estrépito insistente, inacabable, que parecía sonar a entrada de cine, quitó fuerza a la frase que hubiera querido lanzar con toda solemnidad la futura condesa en su debut de condesa de folletín. Por todas las puertas acudían criados, pues aquel parecía el fuego de la electricidad. Todo se suspendió, y todos, en su inquietud, parecían querer cazar las moscas del timbrazo. (Gómez de la Serna, 2010, p.101)

Así, el timbrazo evoca, pues, a los timbres de llamada que en las salas cinematográficas de la época advertían del inicio de la proyección, como en los teatros siguen hoy codificados los avisos sonoros del comienzo de la representación. Y ese sonido de eco cinematográfico imprime a la situación los acentos de una situación arquetípica de folletín, en la que, además, se sugiere una cierta suspensión del flujo normal del tiempo. Más adelante, el capítulo XXIV, *Psicología de la moto*, que contiene una colección de greguerías en torno al vehículo, equipara la percepción del motociclista con el avance de una película:

La moto, que es la ametralladora de las distancias, fabrica el mismo film de lo que se va viendo y va dejando detrás, como la cinta de su gorra, la cinta del film proyectado, como interminable recortadura de papel con las tijeras de la paciencia y larga viruta sacada al espacio. (Gómez de la Serna, 2010, p. 115)

La misma dirección de pensamiento se manifiesta en una frase del capítulo XXXIV, *El amigo de su padre*: «Gustavo tomó un automóvil y se fue por la película de los automóviles hacia la casa del agonizante». (Gómez de la Serna, 2010, p. 167) El vínculo entre la visión subjetiva del que viaja, ya sea en moto, coche o tren con la visión del espectador cinematográfico tendrá bastante fortuna y continuidad en el marco de la literatura de inspiración cinéfila, empezando por las aportaciones cercanas de Francisco Ayala. Muchos años más tarde, un cineasta contemporáneo tan esencial como Abbas Kiarostami también hará célebre su comparación entre el parabrisas de un coche y la pantalla cinematográfica, al hablar de sus viajes al volante sin rumbo definido como método de inspiración que luego alentará también un elemento expresivo presente en trabajos cinematográficos como *El sabor de las cerezas* (*Ta'm e guilass*, 1997), *El viento nos llevará* (*Bad ma ra khahad bord*; 1999) o *Copia certificada* (*Copie conforme*, 2010).

Todas esas alusiones cinematográficas en forma de imaginativos y pernitenes destellos acaban desembocando en ese capítulo final que presenta al protagonista entrando en una sala cinematográfica para huir de las inclemencias de lo real: «Por huir de las cosas de la calle, de la gran irregularidad de los acontecimientos y del empedrado, se metió en el *cine*» (Gómez de la Serna, 2010, p. 197). El personaje, protagonista de esta novela imprevisible y esencialmente fragmentaria, busca, pues, en el cine una construcción, un baño de regularidad y un orden, aunque desde el primer momento se delata como espectador activo, cuyas gafas azules le permitirán corregir las deficiencias cromáticas del tintado de la cinta:

Gracias a sus gafas azules, el cinematógrafo no era aquella cosa pálida, falsa, desaborida que solía ser. Las gafas azules, que por la calle son tan incongruentes, tenían una aplicación en el *cine*. (Gómez de la Serna, 2010, p. 197)

La imagen cinematográfica es, por tanto, algo que puede ser corregido, mejorado, pero también el territorio de una nueva lógica que aporta funcionalidad y sentido a aquello –las gafas azules– que en la vida real parece incongruente. En la oscuridad de la sala, Gustavo siente el efecto balsámico de quien entra en una suerte de espacio uterino –«la oscuridad de la sala le producía el buen efecto de un baño de placer» (Gómez de la Serna, 2010, p. 197)–, pero

al mismo tiempo su atención queda imantada por ese exotismo de sentirse «en otros climas y en otras latitudes» (Gómez de la Serna, 2010, p. 197) como «viajero por un túnel extraordinario» (Gómez de la Serna, 2010, p. 197) donde también se experimenta la abolición de la lógica temporal, porque ese túnel conduce a:

regiones lejanas y con mediodías esplendorosos y más jóvenes que el de hoy, y, ¡parece mentira!, más que los de mañana, mediodías del ayer, que era mucho más joven que el engañoso pasado mañana. (Gómez de la Serna, 2010, p. 197)

La situación planteada por el escritor se diría el contexto ideal para responder a las cuatro preguntas fundamentales que Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet enuncian en su *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* sitúan como primordiales ángulos de ataque en esa nueva formulación de una teoría del espectador donde la herencia antropológica de Morin se verá reformulada mediante la interacción de semiología y psicoanálisis:

1. ¿Cuál es deseo del espectador de cine? ¿Cuál es la naturaleza de ese deseo que nos empuja a encerrarnos, durante dos horas, en una sala oscura donde se agitan sobre la pantalla sombras fugitivas y en movimiento? ¿Qué buscamos allí? ¿Qué te dan a cambio del precio de una entrada? La respuesta se puede buscar en el sentimiento de un estado de abandono, de soledad, de falta: el espectador de cine suele ser un refugiado que trata de llenar una pérdida irreparable, aunque sea al precio de una regresión pasajera, totalmente reglamentada, durante el tiempo de una proyección.
2. ¿Qué sujeto-espectador está inducido por el dispositivo cinematográfico? ¿La sala oscura, la suspensión de la motricidad, la supervalorización de las funciones visuales y auditivas? No hay duda de que el sujeto-espectador, seducido por el dispositivo cinematográfico, reencuentra algunas de las circunstancias y las condiciones en las que ha vivido, en lo imaginario, la

escena primitiva: idéntico sentimiento de exclusión ante esta escena separada por la pantalla del cine como por el contorno de una cerradura, idéntico sentimiento de identificación con los personajes que se mueven en un escenario del que él está excluido, idéntica pulsión voyeurista, idéntica impotencia motriz e idéntico predominio de la vista y el oído.

3. ¿Cuál es el régimen metapsicológico del sujeto-espectador durante la proyección del filme? ¿Cómo situarlo respecto a los estados cercanos del sueño, de lo fantasmático, de la alucinación, de la hipnosis?
4. ¿Cuál es el lugar del espectador en el desarrollo del filme propiamente dicho? ¿Cómo constituye el filme a su espectador en la dinámica de su avance? Durante la proyección y después, en el recuerdo, ¿se puede hablar de un trabajo del filme, por parte del espectador, en el sentido en que Freud habla de un trabajo del sueño? (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2005, p. 245-246)

La idea de que «el espectador de cine suele ser un refugiado» (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2005, p. 245) encuentra su eco en la sensación que tiene Gustavo al entrar en la sala. Resulta evidente cuál es el estado de falta del personaje: la sala será para él una suerte de cápsula fuera del tiempo que le protegerá de los azares y las incongruencias de la vida en el exterior:

El Incongruente se solía escapar a la incongruencia en la atmósfera muerta del *cine*, donde no sucede nada; el sitio vano, vago, engañoso, en que no hay acción ninguna, sino una especie de contemplación absurda.

Los cinematógrafos eran sus rincones de descanso, y se sentía en las butacas como en un medio de locomoción que, sin ser el tren, tampoco era el aeroplano y tampoco el vapor ni el automóvil.

En esa especie de *steamer* del silencio y la oscuridad huía de los acreedores su incongruencia, pues ya se sabía que si estaba en un teatro, los acontecimientos se enzarzaban con él. (Gómez de la Serna, 2010, p. 198)

La «impotencia motriz» (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2005, p.246) que emparenta al espectador de cine con el sujeto psicoanalítico enfrentado a esa escena primigenia que encontrará su reflejo en tantas situaciones cinematográficas –siendo una de las traslaciones más literales aquel momento de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986, David Lynch) en la que el protagonista contempla una escena de violencia sexual desde el interior de un armario- se convierte en la escena de la novela en un estado de «contemplación absurda» que dará paso a la gran situación incongruente del capítulo: la identificación entre Gustavo y el personaje de la película norteamericana que se proyectará en la sala:

Aquella noche iba bien la sesión, iban bien las horas, cuando de pronto apareció una película norteamericana, de la que era él el protagonista, él, con su mismo rostro, su misma expresión, todo lo mismo, y por si lo dudaba, hasta el alfiler de corbata y la leontina del reloj.

Tenía realmente algo de trasunto de una cosa sucedida en otra encarnación, si los hechos y todo el ropaje de la película no fuesen contemporáneos. ¿Cómo podía ser él aquel personaje de película, cuando nunca, ni en sueños, había pasado por aquellos parajes ni había reconocido a aquellas gentes?

Pero el caso es que, a medida que pasaba la película, se sentía más él mismo en el gran espejo. Ahora era él el que movía toda la fila de butacas, completamente nervioso por los acontecimientos paradójicos, capaces de trastornar a otro que no fuese él, que se sabía el mártir de la incongruencia, algo así como el redentor de los pequeños incongruentes, el que, como hijo otra vez de Dios, iba a conseguir, gracias a la

gravedad de sus incongruencias, el perdón de su padre y señor para todas las insignificantes incongruencias de los hombres, (Gómez de la Serna, 2010, p. 198-199)

Gómez de la Serna estaba articulando esta compleja paradoja tan cargada de implicaciones casi simultáneamente al momento en que Sigmund Freud estaba desarrollando su segunda teoría del aparato psíquico, cuyo sistema de identificaciones acabaría siendo apropiado años más tarde por la teoría fílmica en un juego comparativo entre las fases de la formación del yo y los procesos metapsicológicos del espectador de cine frente a la pantalla:

Una serie de analogías han permitido a la teoría del cine acercar el espectador al sujeto del psicoanálisis, a través de determinadas posturas y mecanismos psíquicos.

(...)

En la teoría psicoanalítica, el concepto de identificación ocupa un lugar central desde que Sigmund Freud elaboró la segunda teoría del aparato psíquico (llamada segunda tópica) en 1923, en la que situaba el Ello, el Yo y el Superyó. En efecto, lejos de ser un mecanismo psicológico entre otros, la identificación es a la vez el mecanismo básico para la constitución imaginaria del yo (función fundacional) y el nudo, el prototipo de un cierto número de instancias y de procesos psicológicos posteriores por los que el yo, una vez constituido, continúa diferenciándose (función matricial). (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2005, p. 247)

Podría decirse que el momento en que Gustavo se reconoce en el protagonista de la película proyectada lo que se ha puesto en marcha es aquello que, en términos psicoanalíticos, equivaldría a una identificación primaria, asociada a esa fase del espejo en la que el sujeto, entre los 6 y los 18 meses de edad, se reconoce como unidad al verse reflejado sobre una superficie especular en brazos de su madre, a la que percibe como semejante y como otra. La teoría cinematográfica acabará diferenciando en la experiencia del espectador de cine una doble identificación y llamará identificación primaria a la identificación con el sujeto de la visión

(es decir, con la cámara) e identificación secundaria a la identificación con el personaje. También se ahondará en el concepto de identificación primordial, que se referirá a una identificación con el relato mismo, y no se descuidará la idea de que, durante la proyección, la identificación se manifiesta como una dinámica mucho más fluida que al recordar la película una vez fuera de la sala. Es decir, durante la proyección, el espectador puede desplazar su identificación de un personaje a otro, pero el recuerdo acabará aplicando un barniz de homogeneidad a la experiencia espectadora y borrará de la memoria el momento en que, por ejemplo, la conexión se ha establecido con un personaje que acabará revelándose negativo. Pero la sorpresa de Gustavo ante su doble también tiene mucho que ver con esas raíces antropológicas de la experiencia cinematográfica que Edgar Morin haría visibles en *El cine o el hombre imaginario* y que, en el primer apartado de este estudio, ya iluminaron muchos de los vínculos entre el séptimo arte y el culto mágico a los muertos:

En el encuentro alucinatorio de la mayor subjetividad y de la mayor objetividad, en el lugar geométrico de la mayor alienación y de la mayor necesidad, se halla el doble, imagen-espectro del hombre. Esta imagen es proyectada, alienada, objetivada hasta tal punto que se manifiesta como ser o espectro autónomo, extraño, dotado de una realidad absoluta. Esta realidad absoluta es al mismo tiempo una suprarrealidad absoluta; el doble concentra, como si en él se hubieran realizado, todas las necesidades del individuo, y en primer lugar su necesidad más locamente subjetiva: La inmortalidad.

El doble es efectivamente esta imagen fundamental del hombre, anterior a la conciencia íntima de sí mismo, reconocida en el reflejo o la sombra, proyectada en el sueño, en la alucinación y la representación pintada o esculpida, fetichizada y magnificada en las creencias, en la supervivencia, los cultos y las religiones. (Morin, 2018, p. 31)

Por su condición de «mártir de la incongruencia» (Gómez de la Serna, 2010, p. 198), Gustavo se siente más preparado que un espectador común para enfrentarse con su doble,

experiencia capaz «de trastornar a otro que no fuese él» (Gómez de la Serna, 2010, p. 198). Sin embargo, la situación paradójica espolea sus nervios, que le hacen mover toda la fila de butacas, antes de que esa agitación muscular inspire una equivalencia entre el cuerpo agitado de Gustavo y la propia proyección:

Serenándose en seguida, contuvo su pierna loca, pespunteadora, manipuladora, que parecía ser la que movía y desenrollaba la oscilante película. (Gómez de la Serna, 2010, p. 200)

No obstante, el movimiento de la pierna sugiere que «el doble sentimiento de alteridad e identidad» (Morin, 2018, p. 42) provoca una inquietud parangonable a la que identificaría Jean Epstein en las páginas de *La inteligencia de una máquina. Una filosofía del cine*:

El horror o, al menos, la perturbación que el cinematografiado experimenta frente a su imagen animada, hace sospechar que esta hace público algo del secreto personal cuya ignorancia el sujeto se había impuesto a sí mismo. Todos los enanos, los jorobados, los rengos, los flacuchos, los obesos, acostumbrados desde hace mucho a su reflejo invertido, izquierda por derecha, en los espejos, se ven allí menos desgraciados de lo que los hizo la naturaleza; y todos los hombres, en el trabajo de su imaginación, se juzgan menos cobardes y menos bribones, casi honestos, buenos o inteligentes o distinguidos tanto como es posible. El objetivo cinematográfico no tiene esas complacencias. Lo que el espectador nota en primer lugar en su doble en la pantalla es esa vulgaridad de una postura, esa torpeza de un gesto, esa vergüenza de la mirada, que, justamente, más lo había apenado y más creía haber logrado ocultar. Pero el fantasma también habla, y con una voz que el viviente, en toda sinceridad, no reconoce, no puede reconocer, ya que jamás la había oído todavía desde afuera, impulsada por un aliento distinto al suyo. (Epstein, 2015, p. 61)

La experiencia de Gustavo se acerca más al placer del reconocimiento que sugiere Edgar Morin, asociando, sin hacerlo aún de manera explícita, ese desdoblamiento a ese primer peldaño de maduración que supone atravesar la fase espejo según la teoría psicoanalítica:

En la pantalla se revela ante nuestros ojos un doble en estado naciente; por eso, más que el de la alucinación, está próximo al doble que descubre el niño en el espejo o el antiguo en el reflejo, extraño y familiar, afable y protector, ya ligeramente supervalorado pero aún no trascendente. Por eso nuestras reacciones corrientes son más ricas en placer y en admiración que en molestia y vergüenza, en el seno del complejo afectivo donde se mezclan a la sorpresa y a la turbación realistas, el descubrimiento de sí mismo, la sorpresa y la turbación surrealistas del descubrimiento del doble. Por eso las personas filmadas en la calle por los operadores Lumière corrieron a las salas de proyección. (Morin, 2018, p.43)

Quizá lo más llamativo de un personaje como Gustavo es esa agilidad mental, esa rapidez de reflejos que, en plena confrontación con el doble, le lleva a improvisar toda una intrincada –y coherente en su registro alucinado- Teoría del Cine:

El Incongruente sospechaba una cosa que había sospechado siempre: que los grandes funcionarios del *cine* -¿se puede decir actores realmente?- eran, más que seres reales, representantes ideales, fantasmas de otros seres vivos que vivían su vida sin mezclarse al *cine*. Por eso él, que tenía tipo y alma de personaje de cine en un film lleno de peripecias, de esquinazos del Destino, de casualidades, de incongruencias, había sido escogido entre los tipos humanos para representar ese papel. Lo de menos era el que llevó sobre sí el trabajo corporal del papel, ser que no tenía que ver nada con la vida de las peripecias y que, como todos los personajes del cine, reciben por delegación las aclamaciones.

(...)

El Incongruente se cercioraba de su teoría de la duplicidad de los grandes tipos para la vida y para el cine, sin dejar de ser ellos mismos, aunque no tengan idea de lo que hicieron hasta encontrarse en la película. (Gómez de la Serna, 2010, p. 199)

Dos años después de la publicación de la novela, Buster Keaton estrenaba *El moderno Sherlock Holmes*, la historia de un apocado proyccionista de cine que compite por los amores de una muchacha con un pretendiente agresivo y taimado. En un momento de la película, el personaje se queda dormido en la cabina de proyección y su doble onírico-fantasmal desciende hasta la platea, se dirige hacia la pantalla de proyección y la atraviesa. Su ingreso en el espacio de la ficción será, en principio, accidentado, pues Keaton aprovecha los cortes de montaje que desplazan la acción de un escenario a otro para que el intruso tropiece en el curso de un virtuoso recital de gags que hermanan la transparente simplicidad caligráfica del *slapstick* con el valor añadido de un pretexto metalingüístico que extrae una inédita comicidad del uso irónico de los propios recursos expresivos del lenguaje del cine. Una vez ha logrado aclimatarse en ese territorio tan inestable, el proyccionista ha dejado de ser el proyccionista para convertirse en Sherlock, jr., un prodigioso detective que investigará un caso cuyas víctimas y verdugos serán contrafiguras tanto del pretendiente competidor como de su amada y su familia. Así, Sherlock, jr. logra resolver en el ámbito platónico, idealizado, de la ficción aquello que al proyccionista se le resistía en la realidad. El doble cinematográfico entendido como una proyección idealizada del espectador logra ganar su batalla en ese ámbito de la proyección, que es, al mismo tiempo, el ámbito de la ficción y del deseo.

En el capítulo final de *El Incongruente*, el deseo también acaba manifestándose en el interior de la sala de proyección y traspasando la pantalla. Gustavo empieza a notar el contacto deliberado de la pierna de la espectadora que se sienta a su lado. El Incongruente intenta mirar el rostro de la mujer y descubre que su compañera de butaca es, también, la protagonista de la película. Tras una breve conversación, Gustavo deduce que es el destino de ambos el que se proyecta en la pantalla: «Nuestro destino (...) está fotografiado en el resto de la película... No tiene remedio» (Gómez de la Serna, 2010, p. 201). Iluminación que desarrollará unas páginas más adelante: «Si se pudiesen proyectar de alguna manera los destinos, no sería por medio de la escritura en una lectura interminable, no, sino así, por medio de la película» (Gómez de la

Serna, 2010, p. 203). La proyección anticipará así, una historia de amor, un final feliz real para esos personajes que se han encontrado casualmente en las butacas adyacentes de un cine y, con ello, la vida incongruente de Gustavo se cerrará conformando una unidad de sentido, pero, antes de ese desenlace, ocurre algo muy interesante: cuando el resto de espectadores, al encenderse las luces de la sala, descubren a Gustavo y su acompañante, dobles de los protagonistas de la película que acaban de ver, besándose, no pueden soportar ese desdoblamiento de la ficción en el plano real:

Los dos vieron cuándo se iban a encender las luces, cuándo iban a volver a la realidad; pero no quisieron aceptar la luz y se besaron. La luz les cogió con los labios unidos, con el cosido sin costura del beso, y se levantó el murmullo vengativo. El público, que había resistido que los dos protagonistas se besasen con hartura en la película, no admitía aquellos besos, que además, ¡oh incongruente casualidad!, se los daban los mismos protagonistas, los que eran tan parecidos a ellos que era como si fuesen ellos mismos. (Gómez de la Serna, 2010, p. 202)

Dos años antes de que Ramón Gómez de la Serna imaginara esta compleja escena especular, una de las crónicas cinematográficas que escribió Philip Roth para el *Frankfurter Zeitung* fantaseaba con una chispeante ósmosis entre los acontecimientos de la pantalla (un western) y el comportamiento de los ocupantes de la platea:

Tintinea una campana, las puertas se abren a una voz de mando: a la derecha, el pasillo, a la izquierda, las butacas principales; efluvios de carne humana se clavan en la garganta y en el pecho, la oscuridad te ataca por sorpresa, como un gigantesco felino. A tu espalda se empieza a expandir la desgracia con un ligero zumbido, un haz de luz blanquecina palpita desde un boquete cuadrado, avanza rápido y certero como una flecha, surca la penumbra, avanza rápido y certero por encima de una sistemática maraña de cabezas, engendra con la lívida pantalla una prole infame de espectros diabólicos, deformes. Y ahora sucede algo inexplicable; mi vecina de la izquierda empuña un revólver humeante, dispara a discreción, es camarera en un *saloon* del

Oeste; su jefe es el portero del cine, sí, la misma gorra de plato con los anchos galones dorados, ¿será que ya no está fuera? No, es un cantinero cerca de las minas de oro, no vende cigarrillos marca *Sport* sino que se apoya en un barril de cerveza. ¡Ajá! Ahora lo he reconocido, sí, es él. No me gustaron sus ojos ya al entrar, el parpadeo y la expresión eran casi animalescos. Ahora lo sé; tenía escondido en su pequeña mollera a un hombre misterioso, un tal Doctor Díaz, que quería averiguar a cualquier precio el secreto de la formidable fabricación de municiones, y que en este instante pretende quitarse de en medio al sheriff, a ese hombre bien afeitado, con un pliegue cínico en la comisura de los labios y una mirada de ya-lo-sé-todo que, hace apenas unos minutos, adquirió en la caja una entrada de butaca principal. Pero su amigo es el “osito”, un sujeto extremadamente hábil que hasta hace un momento, con aplomo y traje de corte burgués, indicaba sus asientos a los espectadores, y del que nunca hubiera pensado que fuera capaz de saltar del lomo de un zaíno al galope y agarrarse a la rama más alta de un árbol para salvar al *sheriff*. Y su amiga –sí, ahora sé que se está tramando un romance-, esa pálida rubia de pelo rizado, sensibilidad femenina y coraje varonil... ¿no está sentada dos filas detrás de mí? ¡Ay! La pobre está atrapada en una cueva, la podrán liberar a lo sumo en el cuarto acto, y para entonces ya habrán despilfarrado la munición. ¡Y todo por culpa del cantinero! ¡Al diablo con el portero del cine! (Roth, 2018, p.25-26)

En el capítulo LXXVII de *Automoribundia*, Ramón Gómez de la Serna intenta resumir el proyecto de *La novela del año*, emprendido en 1935, «soñando ingenuamente con llegar a tener una serie de años descritos con minucia de forma independiente» (Gómez de la Serna, 2008, p. 581). En ese testimonio de la curiosidad omnívora del escritor, que, levantando acta de lo efímero, intentaba dar una nueva forma, más fluida y menos dogmática, a esa mirada totalizadora heredera de la tradición realista del siglo XIX, el escritor da cuenta de otro interesante diálogo entre la pantalla de cine y la platea:

En el pueblo de Lomas de Zamora, en la Argentina, un espectador aprovechó la escena en que el actor de la pantalla hacía un disparo, para disparar su pistola

simultáneamente contra el comisario de la ciudad hiriéndole de gravedad. (Gómez de la Serna, 2008, p. 601)

En el mismo capítulo se recoge otro ejemplo, en este caso referido a una influencia perniciosa del cine, que traspasa el espacio de la sala para inspirar el impulso autodestructivo de un menor de edad:

Un niño acaba de suicidarse en Madrid porque su madre le encerró castigado en una alcoba oscura. El niño se valió de su cinturón para ahorcarse, y, según se ha podido saber después, influyó en esa decisión del niño el que acaba de ver una película sobre la Pasión de Cristo, en que se ahorcaba muy a lo vivo Judas Iscariote.

Apunto este suceso para que se piense bien en lo que significa el alma de un niño de hoy y cómo puede complicarle y llevarle a la catástrofe cualquier cosa, un poco de rigor y otro poco de contemplación de la crudeza histórica o actual proyectada con demasiada luz por el cine. (Gómez de la Serna, 2008, p. 598)

Como recoge C. B. Morris en *This Loving Darkness*, en la prensa española de la primera mitad del siglo XX no eran escasas las noticias de corte sensacionalista que ponían su acento en los efectos que la mitología cinematográfica podía tener en la psicología del espectador que aún no había alcanzado la edad adulta:

El 1 de marzo de 1927, el *Heraldo de Madrid* denunció la huida de su casa en dirección a Madrid de una niña de catorce años cuyo único equipaje era "un montón de novelas sobre cine y varias fotografías de famosas estrellas cinematográficas". A juzgar por el «titular de la historia, esas novelas y fotografías le hicieron lo mismo que las novelas de caballerías a Don Quijote, ya que el periódico diagnosticó su condición en una frase a la vez pomposa y severa: "¿Fue secuestrada la niña Teresa González? A juzgar por todas las pistas, la niña está trastornada cinematográficamente".

(...)

Pedro de Répide relató en 1927 una serie de robos audaces perpetrados por los 'Apaches de Teruel', 'una sociedad terrorista secreta de niños influenciados por el cine'. Al afirmar que sus robos estuvieron inspirados por 'películas de ladrones', Répide justificó su llamamiento a la prohibición de 'ciertos temas' cuando su audiencia no está preparada para aceptarlos.⁷³ (Morris, 1980, p. 23-24)

En realidad, Pedro de Répide no publicó su artículo sobre los Apaches de Teruel en 1927, sino el 8 de junio de 1915 en las páginas de *El Liberal*, detallando diversas acciones de esa banda cuyo miembro más mayor no alcanzaba los quince años de edad. Todos los miembros de la banda procedían de «familias conocidas y estimadas en la localidad» (Répide, 1915, p. 3). El golpe más sonado de los Apaches de Teruel fue el robo de la Custodia de la parroquia de san Miguel, pero Répide daba cuenta de otras acciones de la formación con un tono bienhumorado y condescendiente —el robo de un «pernil» (Répide, 1915, p. 3) que los malhechores vendieron al mismo carnicero a quien se lo afanaron; la sustracción de las alhajas y el dinero de una «señora distinguida» (Répide, 1915, p. 3) que había visitado la casa de uno de ellos y no se había dado cuenta del hurto—; tono que contrastaba con ese llamamiento final al control censor del imaginario cinematográfico:

Cuando se les preguntó por la génesis que pudo tener en ellos la idea de constituir la Asociación, contestaron que se les había ocurrido viendo en el «cine» películas de ladrones.

⁷³ «On 1 March 1927 the Heraldo de Madrid reported the escape from her home to Madrid of a fourteen-year-old girl whose only luggage was 'a pile of novels about the cinema and several photographs of famous cinema stars'. To judge from the headline of the story, those novels and photographs did to her mind what novels of chivalry did to Don Quixote's, for the newspaper diagnosed her condition in a phrase at once pompous and stern: 'Was the child Teresa González abducted? To judge from all the clues the child is cinematographically deranged'. (...)

Pedro de Répide recounted in 1927 a series of audacious robberies perpetrated by the 'Apaches de Teruel', 'a secret terrorist society of children influenced by the cinema'. By asserting that their robberies were inspired by 'films about thieves', Répide justified his call for the banning of 'certain subjects' when their audience is 'unprepared' to accept them». (Traducción propia)

He aquí la parte más dolorosa del caso. El cinematógrafo que pudiera ser un tan gran elemento de cultura, consigue, por la calidad de las películas servidas al público, en el cual hay tanta variedad de mentalidades, estragar el gusto, por lo menos, y a veces, efectos como el producido en los niños de Teruel.

Hay ocasiones, y aun en literatura mismo, en que piensa uno en las conveniencias de la previa censura, en nombre del buen gusto. En las películas cinematográficas, que ejercen una impresión más directa y sobre ánimos poco o nada preparados para recibirla, sería, sin duda, un gran bien la prohibición de determinados asuntos. Los chicos, que son los únicos desinteresados que van al «cine» por el «cine», ganarían mucho con ello, y a los grandes, para quienes lo de menos es la película que se proyecta, les daría lo mismo.

Y así, cuando surgiesen muchachos novelescos como los de Teruel, tendrían, al menos, en su abono, el prestigio de lo original y de lo espontáneo, sin que menguase el brillo de sus proezas la condición servil de ser una lamentable imitación de los excesos del cinematógrafo. (Répide, 1915, p. 3)

Más allá de esa enigmática alusión a los verdaderos intereses del espectador adulto en el interior de las salas de exhibición cinematográfica –alusión quizá propia de esa primera edad del cine en la que el medio aún no había sido aceptado como medio de evasión para espectadores con aspiraciones culturales-, la crónica de Répide reproduce un discurso que ha llegado hasta nuestro presente: la exigencia de un control de contenidos amparada en una supuesta relación causa/efecto entre imagen cinematográfica y crónica de sucesos. Gómez de la Serna, que dedicó un incisivo capítulo a la censura en *Cinelandia*, también acabó tratando el tema de la calificación por edades con mayor ligereza de la que caracterizaría ese posterior registro de un suicidio infantil en las páginas de *Automoribundia*. Así, *No apta para menores*, uno de los textos de su edición de *Caprichos* de 1956, concluía con esta ingeniosa revelación:

Pero una noche los «detectives» especiales para películas perniciosas notaron que había demasiados señores con barba en la sala, y a la salida, quizá excediéndose en sus atribuciones, fueron dando un tironcito a cada barba, y así se descubrió que el noventa por ciento de los barbados eran niños de ocho a quince años. (Gómez de la Serna, 2001, p. 951)

No obstante, aquí no interesa el debate en torno a la censura como el modo en que esas transferencias entre la pantalla y la platea sugeridas por la literatura de Gómez de la Serna y por el cine de Buster Keaton acabaron conformando un motivo visual que tendría una persistente continuidad en el imaginario cinematográfico. En el capítulo *El espectador delante del espectáculo*, de su libro *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine* (2000), Jordi Balló distingue diversas variantes dentro de esa heterogénea tradición que ha convertido la imagen del espectador sentado frente a la pantalla en un tema cinematográfico en sí mismo, entre las que se cuenta la representación del placer comunitario de un grupo de espectadores sentados en una platea, la individualización de un espectador concreto que ve cómo la película habla directamente a su subjetividad o las *mises en abîme*, al modo de *El Incongruente*, donde los vasos comunicantes de la ficción y la realidad se ponen en funcionamiento:

Hay películas que muestran escenas clave en las que aparece una estructura «en abîme» que plantea una relación diegética entre la ficción del espectador y la que se ve en la pantalla. Una continuidad narrativa que Bigas Luna utiliza de forma hipnótica en *Angustia* (1986), donde sucesivos planos de la ficción se van produciendo de manera terrorífica, implicando progresivamente a los espectadores de una sala de cine en la telaraña asesina. En clave más sentimental, Martin Scorsese plantea un dispositivo similar en *New York, New York*, donde se recupera el tema de la chica que ha alcanzado el éxito: su antiguo compañero sentimental y principal valedor, Robert De Niro, sigue desde una sala de cine la película donde ella interpreta a una acomodadora que sueña con ser artista. (Balló, 2000, p.177-178)

A diferencia de otros motivos visuales analizados por Balló, que cuentan con una amplia tradición pre-cinematográfica en las artes representativas, el del espectador ante el espectáculo encuentra precisamente en el cine el territorio para desarrollarse plenamente:

Podemos asociar, desde el punto de vista etimológico, el espectador y el espectáculo al *spectare*, el acto de contemplar. Un espectador es un contemplador fascinado por una visión de la realidad que le proporciona el placer –o el dolor- de mirar. Este acto de contemplar provoca una inmovilidad extasiada, y en muchos casos también una transferencia dramática. En esa actitud gestual, el espectador manifiesta un pensamiento interior directamente relacionado con la visión que le penetra. El tiempo de ese acto procura una sensación de eternidad, y pertenece a una vivencia incomunicable: toda la realidad percibida se manifiesta a través de su rostro y de sus ojos. El espectáculo puede llegar a quedar fuera de campo, como un espejo externo al acto de mirar.

Pero, como nos recuerda Jacques Aumont, no todos los rostros miran. Para que podamos captar el acto de mirar, tiene que haber una transparencia, una negación de la máscara. El rostro que contempla, es decir la iconografía del espectador, necesita manifestar su deseo de espectáculo para que pueda ser sentido e interpretado como tal espectador: necesitamos sentir al mismo tiempo, o alternativamente, el objeto de la mirada y la penetración subjetiva en el que mira. El montaje cinematográfico articula con propiedad esa ambivalencia de la mirada y del que es mirado, el «regard sur le regard» que menciona Comolli, basado en la percepción que guía esta alternancia. La simultaneidad de dicha mirada adquiere una determinación decisiva en el cine, dotándolo de un sistema narrativo original que la pintura, en general, desconoce, obligada como está a decidirse por un encuadre único. Ésta es la razón de que el cine haya fijado definitivamente la imagen del espectador que mira, reproduciendo el dispositivo barroco que tan bien conocemos desde *Las Meninas*: mirar a los que miran, dejando en segundo término, muchas veces fuera de campo, el objeto de esa mirada, la causa del éxtasis. (Balló, 2000, p. 166-167)

El rostro surcado por las lágrimas de Anna Karina mientras contempla a la Maria Falconetti de *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jean d'Arc*; 1928, Carl Theodor Dreyer) en una célebre escena de *Vivir su vida* (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962, Jean-Luc Godard) es una de las manifestaciones cinematográficas más perdurables de este motivo en esa particular acepción que se centra en la individualización de una figura espectadora y la manifestación de su diálogo subjetivo con la obra a través de una transferencia emocional. El mismo dispositivo emerge en diversas películas y tiene dos de sus plasmaciones recientes más poéticas en ese momento en el que la cámara de Miguel Gomes se acerca a la soledad llorosa de la actriz Teresa Madruga, sentada en la oscuridad de una sala de cine, en *Tabú* (*Tabu*, 2012, Miguel Gomes), o en la larga secuencia en la que Sharon Tate, interpretada por la actriz Margot Robbie, asiste a una proyección de *La mansión de los siete placeres* (*The Wrecking Crew*; 1968, Phil Karlson), película en la que aparecía la Sharon Tate real, en *Érase una vez... en Hollywood* (*Once Upon a Time... in Hollywood*; 2019, Quentin Tarantino). Si esta variante del motivo se ha puesto tradicionalmente al servicio del drama, la idea de la ficción proyectada que traspasa la pantalla ha gozado de particular fortuna en el contexto del cine de terror, donde la italiana *Circuito Chiuso* (1978, Giuliano Montaldo), realizada originalmente para televisión, planteaba una imaginativa plasmación de la idea del crimen perfecto a través de la investigación de un asesinato que acababa llegando a una conclusión que quizá podría haber seducido al propio Gómez de la Serna: el disparo fatal sólo puede proceder del interior de la propia película proyectada. Otros trabajos como *Demons* (1985, Lamberto Bava) o *The Final Girls* (2015; Todd Strauss-Schulson) han explotado la idea de la pantalla como puerta de entrada de manifestaciones maléficas en el plano de lo real o de espejo que se puede cruzar en ambas direcciones, separando lo cotidiano de la codificación propia del espacio fílmico, hecha de tópicos, lugares comunes y figuras de lenguaje. Con *Berberian Sound Studio* (2012), el británico Peter Strickland aportaba la nota inédita de confiar el protagonismo a un técnico de sonido en un estudio de doblaje: la película que está sonorizando permanecerá siempre en fuera de campo, pero irá definiendo su progresiva inmersión en la locura, acompañada de un radical destejimiento de la realidad, tanto en sus factores espaciales como temporales.

Cuando se estrenó *La rosa púrpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*; 1985, Woody Allen), la crítica cinematográfica coincidió en reconocer la filiación que mantenía esta historia sobre un personaje cinematográfico que salía de la pantalla con el movimiento en sentido inverso que efectuaba el proyccionista de *El moderno Sherlock Holmes*. Una de las ideas cómicas más afortunadas de la película apuntaba a la sensación de perplejidad y a la experiencia de extenuante espera del resto de personajes de la película dentro de la película, que no podían continuar con el relato tras el abandono del protagonista principal. De alguna manera, podría decirse que la huida del personaje interpretado por Jeff Daniels convertía, mediante un proceso directo de sustracción, un clásico de Hollywood en un Beckett. La imaginación de Ramón Gómez de la Serna también se adelantó a este matiz, como ilustra el relato *Sesión continua*, incluido en la edición de *Gollerías* de 1926, en el que los actores de una película proyectada en un cine de sesión continua se soliviantan ante la presencia de un único espectador que no abandona su butaca:

Los actores cinematográficos estaban impacientes y le miraban con rencor. Ya no podían más y repetían de mala manera su papel, se les escapaban las cosas de la mano y fallaban los saltos.

Cuando por séptima vez, ya en el teatro completamente vacío, se volvió a comenzar la película, los actores y las actrices se pusieron en elegantes jarras y se negaron a repetir. Con el inusitado ruido de una gigantesca culera que se rasgase, se abrió el telón blanco y apareció por el enorme siete un caballero que dijo:

-La película no puede girar más... Los actores y las actrices se han confabulado en un plante que nos obliga a suspender la sesión continua.

El espectador, indignado, salió protestando y dejando caer con estrépito los asientos ya levantados de todas las butacas. (Gómez de la Serna, 2001, p. 475)

La figura del espectador adquiere una especial resonancia en la obra de Ramón Gómez de la Serna porque, en cierto sentido, él siempre se percibió como espectador por antonomasia. Un espectador del espectáculo de la vida que, según se insiste una y otra vez desde las páginas de su monumental *Automoribundia*, tuvo en los balcones un palco privilegiado desde el que educar su mirada sobre las cosas aparentemente efímeras e insignificantes:

A los seis años al asomarme al balcón sentía lo que el balcón tiene de aberturas sobre abismos, de gran libro sobre la vía pública, de púlpito, para que el niño con barba, sombrero de copa y macferland, eche un discurso a la calle y tema la emboscada de las vidas ajenas. (Gómez de la Serna, 2008, p. 79)

También son numerosas las alusiones al verascopo o verascopio en las páginas de *Automoribundia*. Aparato lanzado al mercado por Jules Richard en 1894 que consistía en una cámara fotográfica portátil dotada de dos objetivos, lo que permitía crear (y contemplar) imágenes estereoscópicas, el verascopo parece cumplir el papel de una ventana anticipatoria del cine en la niñez del escritor. Al mismo tiempo, la insistencia en la mención del verascopo puede relacionarse fácilmente con los deseos que proyectará el escritor sobre el porvenir del cine, del que apreciará siempre toda innovación técnica que lo acerque a la emulación más fidedigna de lo real, unida a una cierta capacidad de revelación de lo invisible. Las imágenes del verascopo eran tridimensionales, a diferencia de esa imagen cinematográfica que, en los inicios, eran silenciosa, bidimensional y blanquinegra. Gómez de la Serna sería, por ejemplo, firme defensor del cine sonoro frente a las voces de otros cinéfilos esencialistas que veían en ese desarrollo la merma de las capacidades expresivas de la imagen silente. En el capítulo LXXV de *Automoribundia* escribirá:

Espero en el film hablado completamente poético, con vida interior tanto como con vida exterior –con vida interior que se ha descuidado cuando acaba de recibir la voz de la conciencia-, y siempre creeré en el arte llevado a su último límite, a su confesión

suprema, a su funambulismo entre la vida y la muerte, surcada la cuerda floja con la sonrisa justa y precisa. (Gómez de la Serna, 2008, p. 569)

Cinelandia fue el gran fruto literario de esa contradictoria cinefilia cinefóbica –o, quizá, cinefilia crítica- de Gómez de la Serna, una *Hollywood Novel* extraterritorial y precoz que imaginó todo el dispositivo del cine desde la privilegiada marginalidad de una mirada poética y que, de una manera puramente intuitiva, resumió la trayectoria expresiva del medio en su primer cuarto de siglo de vida, al tiempo que absorbió contemporáneas formulaciones teóricas y anticipó otras venideras. Como señala C. B. Morris:

El logro de Gómez de la Serna fue integrar en un marco ficticio una serie de acusaciones, desde el cargo de 'infantilismo' formulado por Fernando Vela en 1927 hasta la gruñona creencia de Unamuno, expresada en 1923, de que 'la literatura no tiene ningún papel que jugar en el cine'. Esta convicción no había inhibido a Unamuno seis años antes de imaginar en *Niebla* que 'La calle era su cinematógrafo y él [Augusto Pérez] sentíase cinematográfico, una sombra, un fantasma'.

(...)

Al imaginar que 'Las muestras de las tiendas eran deslumbrantes, efectistas y parecían una falsificación', Gómez de la Serna eligió como la clave del telón de fondo de *Cinelandia* la artificialidad que se repetía una y otra vez como el objetivo principal de los ataques verbales contra el cine.⁷⁴ (Morris, 1980, p. 21)

El tema del artificio, así como otras constantes temáticas de la novela desligadas total o parcialmente de ese motivo central de la relación entre el cine y la muerte que ha

⁷⁴ «Gómez de la Serna's achievement was to encompass in a fictional framework a range of accusations, from the charge of 'childishness' levelled by Fernando Vela in 1927 to Unamuno's grumpy belief, expressed in 1923, that 'Literature has no role to play in the cinema'. This conviction had not inhibited Unamuno six years earlier from imagining in *Niebla* that 'La calle era su cinematógrafo y él [Augusto Pérez] sentíase cinematográfico, una sombra, un fantasma'. (...) In imagining that 'Las muestras de las tiendas eran deslumbrantes, efectistas y parecían una falsificación', Gómez de la Serna chose as the key to the backcloth of *Cinelandia* the artificiality which recurred time and time again as the main target of verbal thrusts against the cinema». (Traducción propia)

ocupado el primer capítulo de este estudio, será abordado en el capítulo final, en el que se volverá sobre *Cinelandia*. Entre 1923, año de publicación de la primera edición de la novela, y 1927 Gómez de la Serna desarrolló el proyecto de las 6 *falsas novelas*, publicadas en un primer momento de forma individual y más tarde recogidas en un solo volumen. Esa colección de brevísimas ficciones marcadas por el signo de la falsedad (o del artificio) y relacionadas con heterogéneos contextos y tradiciones culturales –así *María Yarsilovna (falsa novela rusa)*, *Los dos marineros (falsa novela china)*, *La fúnebre (falsa novela tártara)*, *La virgen pintada de rojo (falsa novela negra)*, *La mujer vestida de hombre (falsa novela alemana)* y *El hijo del millonario (falsa novela norteamericana)*– puede interpretarse como una prolongación de ese interés por el tema del simulacro que articulaba *Cinelandia*, pero también como una suerte de coda final a la etapa más claramente vanguardista del escritor, que fue, al mismo tiempo, la etapa de forja y máxima exteriorización de esa contradictoria cinefilia. Ioana C. Zlotescu ve esas 6 *falsas novelas* como:

Síntoma de una época, profundamente emparentadas con todo lo que significaron para su autor las artes plásticas, el jazz, el cine, el humorismo, la ciudad moderna, la escultura, el arte negro, etc., etc., todo bajo el signo veloz de lo efímero, peculiar fatamorgana del concepto de lo nuevo en la mentalidad de aquellas fabulosas y ya lejanas vanguardias. (Zlotescu, 1989, p.7)

Los diferentes códigos culturales que recrea la colección de novelas breves parece una directa referencia a las surtidas modalidades de exotismo recreado en estudio que desarrolló el cine de Hollywood. En cierto sentido, cada una de estas falsas novelas parece la condensación literaria de uno de los múltiples rostros de *Cinelandia*, megalópolis que anticipa esa sublimación del simulacro en que se convertirá Las Vegas a partir de la década de los 40, momento en el que empezó la construcción de esos grandes complejos hoteleros que se definirán en la recreación de atmósferas, monumentos y enclaves turísticos del resto del mundo:

El aspecto de Cinelandia, desde lejos, tenía algo de Constantinopla, mezclada de Tokio, con algo de Florencia y con bastante de Nueva York. No eran grandes pedazos de esas poblaciones los que se congregaban en su perímetro, pero sí un barrio de cada clase.

(...)

Varias ciudades diferentes, pero unidas, numerosos jardines y casitas de campo, se agrupaban en cuatro leguas. Arquitecturas árabes se mezclaban a las arquitecturas escandinavas. Era muy extraño todo aquello y daba la impresión de aquellas viñetas que eran cabecera de las revistas antiguas y en que se mezclaban las catedrales, las mezquitas y las viejas casonas.

(...)

Jacobo Estruk perdía la cabeza en la variedad de los sitios, admirado de ver cómo pasaba desde un barrio chino a un barrio judío o a un barrio de pescadores noruegos. (Gómez de la Serna, 1923, p.7, 9-10)

Son *La mujer vestida de hombre* y *El hijo del millonario*, las dos últimas novelas de la colección, las que revelan de modo más claro su vínculo con los referentes cinematográficos. La falsa novela americana lo hace a través de una mirada de comedia cruel sobre una nueva forma de amoralidad relacionada con la producción industrial en serie y con la dinámica depredadora del capitalismo. En un momento de la novela, el escritor emparenta los movimientos de su despiadado protagonista a los de Charlot, como si fuera el gemelo cruel y maléfico del célebre vagabundo: «Los jefes, oficiosos, le acompañaban mientras él con su bastón de Charlot tocaba en el lomo a las grandes bestias de los motores y los depósitos» (Gómez de la Serna, 1989, p. 145). En la vida profesional de David Karvaler, hijo del millonario Americo Karvaler y anticipación del Patrick Bateman que el Bret Easton Ellis de *American Psycho* convertiría en paradigma y extenuación del cinismo individualista de los 80, la

producción industrial de explosivos parece una línea empresarial indiferenciada de la producción de películas, perfecta alianza entre la cultura de la muerte y la cultura del espectáculo:

Iba a ser la fábrica de explosivos más poderosa del globo. Para hacer películas de ametralladoras contaba con la última palabra de la mecánica.

Una de las naves del edificio iba a estar consagrada a la pirotecnia. Era la primera vez en que la comedia de la pólvora ocupaba la capilla lateral que la correspondía en la gran fábrica de la tragedia explosiva. (Gómez de la Serna, 1989, p. 145)

No obstante, *La mujer vestida de hombre* establece una relación con sus referentes cinematográficos mucho más intrincada, porque a la recreación literaria de un tema explotado por el cine une una cierta condición de diálogo intertextual con una película tan reconocible como *No quiero ser un hombre* (*Ich möchte kein Mann sein*, 1918, Ernst Lubitsch). Gómez de la Serna también lleva a cabo en este trabajo un afortunado intento de asimilación de los recursos expresivos -ligados al uso preciso de elipsis narrativas, sinécdoques y apelaciones al fuera de campo- que definieron el particular -y, de hecho, inasible e irrepetible- toque del cineasta. En 1925, Ernst Lubitsch había estrenado su adaptación de *El abanico de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*, 1925, Ernts Lubitsch) imponiéndose la exigencia de no utilizar ninguna de las ingeniosas y epigramáticas frases de Oscar Wilde en los intertítulos, convencido de que el deber de un buen cineasta era el de encontrar equivalencias visuales a las construcciones verbales del escritor. *El abanico de Lady Windermere* se convirtió, así, en un prodigio de sutileza y elocuencia silente capaz de extraer oro en el difícil arte del sobreentendido. Uno de los hallazgos más brillantes del cineasta fue el de expresar el grado de intimidad que un hombre ha tenido con una mujer mediante el modo en que aquel pulsa el timbre de la puerta del domicilio de esta: un símil que, por supuesto, y tal y como era característico en Lubitsch, unía en una misma idea la elegancia de lo elusivo y la soterrada grosería de lo obsceno, porque quizá no hacían falta más subrayados para ver en ese botón del timbre a un simbólico clítoris manejado con prudencia en la primera cita y con insistente impertinencia cuando se han

impuesto la regularidad y la confianza. En otra escena de la película, el personaje de Lord Augustus Lorton (Edward Martindel) infiere que su amante Mrs. Erlynne (Irene Rich) le está siendo infiel al descubrir la colilla de un puro que no reconoce como suyo en un cenicero. En *La mujer vestida de hombre*, Gómez de la Serna propone una lectura de cenizas que resulta transparentemente lubitschiana:

Aquel amigo de su hermano le atraía. La excitaba el saber de aquellas confidencias simples que los dos amigos se encerraban a rumiar. En el cenicero estudiantil del cuarto de Rudolf se reunían las cenizas de los cigarros de entrambos, como en una urna común que había reunido sus horas. Ella, al limpiarlo como para despejar la casa de una pesadilla de colillas, se quedaba mirando aquellas cenizas reunidas, como si ése fuera el símbolo de la amistad perfecta. (Gómez de la Serna, 1989, p. 122)

La mujer vestida de hombre cuenta una historia muy parecida a la de *No quiero ser un hombre*, pero con sustanciales variantes y a través de reveladores paralelismos. En ambos casos, la protagonista se viste de hombre en busca de una emancipación y una libertad de movimientos que la codificación de género le restringe. En la película de Lubitsch, Ossie Oswald interpreta a la joven Ossie, cortejada por varios pretendientes, pero siempre sometida a la vigilancia disciplinaria de su tutor y la gobernanta de la casa paterna. Cuando, vestida de hombre, acude a una sala de baile, encuentra allí a su tutor, con quien, en un primer momento, compite por la seducción de una muchacha, hasta que el avance de la noche sella otro tipo de seducción: Ossie y su tutor vuelven a casa arrullándose en plena complicidad etílica en la calesa, proporcionando la transgresora imagen de un adulto seduciendo a un joven efébo, cuya verdadera identidad ignora. La película de Lubitsch desarrolla la idea de que la vida como hombre de Ossie no es más benigna de lo que había sido su vida como muchacha tutelada, pero culmina en el final feliz del acuerdo sentimental entre la protagonista y su tutor una vez se desvela el juego de máscaras de la noche anterior. En el relato de Gómez de la Serna, Marien se viste de hombre y en un salón de baile se encuentra con Otto, el amigo de su hermano, que experimenta una ambigua atracción hacia esa extraña figura cuyo lenguaje corporal le envía mensajes contradictorios. El desenlace es distinto: Marien acaba convirtiéndose en actriz

cinematográfica, a instancias de un productor que ve en ella la posibilidad de forjar un nuevo arquetipo: el de la mujer moderna.

La falsa novela alemana de Gómez de la Serna está sembrada de sinécdoques visuales de inspiración lubitschiana, como en ese fragmento en el que Otto sigue la estela del humo del cigarrillo que fuma la masculinizada Marien en el salón de baile:

Siguió el rumbo del cigarrillo de Marien como vereda de borrachera. Suponía que tendría que encontrarla a ella al final de aquella veta invisible como imantado por la punta de su cigarrillo. (Gómez de la Serna, 1989, p. 130)

En otro momento, el escritor parece plasmar con una ligera variación un momento clave de la película. En *No quiero ser un hombre*, Ossie se siente aturdida en el salón de baile después de haber sido absorbida por un cortejo danzante emprendido por varias mujeres que la deja extenuada. De repente, descubre la figura de su tutor, contemplando a las parejas de baile, siguiendo el ritmo de la orquesta con los movimientos de su cuerpo, mientras se fuma un cigarrillo con visible placer. Ella se le acerca, pero él la ignora. Se coloca un monóculo para reforzar su disfraz masculino y acaba pidiéndole fuego para un cigarrillo. Él le da lumbre sin mirarla, mientras atrae hacia sí a otra mujer. En *La mujer vestida de hombre*, Gómez de la Serna escribe:

Como si esa contemplación de la mujer, ansiosa de bailar, que tenía a su lado, hubiese atraído a Marien, ésta se le apareció de pronto haciéndosele presente pidiéndole lumbre, como quien pide un disimulado beso de fuego. Otto, desconcertado, la dio lumbre y se entregó al baile con ella. Fue la mutua y muda respuesta que se dieron los dos en la ansiedad de encontrarse que les poseía. (Gómez de la Serna, 1989, p. 131)

En ese momento, Marien no luce monóculo, pero el escritor no descuida ese detalle iconográfico en otro capítulo de *La mujer vestida de hombre*:

Marien, después de saber que era el caso más interesante del doctor de enfermedades incalculables, comenzó a usar el monóculo de los Barones, con B alta, porque los Barones son como Condes, gracias al monóculo. (Gómez de la Serna, 1989, p.137)

En el salón de baile de *No quiero ser un hombre*, Lubitsch muestra a la orquesta entregada a una serie de movimientos extremados y grotescos que evocan la fuerza primaria y dionisiaca de esos ritmos modernos que, a su vez, extraían su energía de un marcado primitivismo rítmico. En su posterior *La princesa de las ostras* (Die Austernprinzessin, 1919, Ernst Lubitsch), también protagonizada por Ossie Oswalda y marcada por una visión despiadada del capitalismo americano de nuevo rico que no estaría lejos de *El hijo del millonario*, el cineasta mostraba cómo tanto los sirvientes como los invitados de un banquete de lujo se veían poseídos por la locura del foxtrot, en una secuencia que jugaba de manera muy imaginativa con divisiones de pantalla que hermanaban en la misma orgía danzante a los dos estratos sociales. Gómez de la Serna evoca el primitivismo bautizando a uno de los salones de baile por los que pasa Marien con el nombre de Rupestre y, más adelante, ya en otro local, dibuja una imagen directa del circuito comunicativo entre música moderna y voluptuosidad:

El bombo –siempre- le tocaba el polisón y los platillos el vientre. Se desangraba por la orquesta y no había nada que la pudiese contener.

Los llantos de capricho, los gruñidos que había en la música, eran como quejidos de su coquetería y de su voluptuosidad; eran como arrumacos elevados al techo por la sonoridad de la música. (Gómez de la Serna, 1989, p.131)

Un diálogo de *La mujer vestida de hombre* funciona como eco directo de uno de los intertítulos finales de la película, en el que Ossie Oswalda lanza como exclamación final el propio título de la película:

-¿Pero qué es lo que quiere ser usted, Marien?

-Yo no quiero ser mujer, pero tampoco quiero ser un hombre. (Gómez de la Serna, 1989, p. 135)

Ernst Lubitsch no dirigió su primera película sonora hasta 1929 -*El desfile del amor* (*The Love Parade*, 1929, Ernst Lubitsch-, pero en *La mujer vestida de hombre* Ramón Gómez de la Serna ya hace un buen pronóstico sobre cómo hablarán los futuros trabajos del cineasta berlinés. En uno de los diálogos de la falsa novela se apunta la dinámica trenzada de dobles sentidos del futuro subgénero de las *screwball comedies*, que será, junto a las películas de gánsters y su verba argótica, uno de los primeros territorios donde el uso del sonido pasará de ser meramente ilustrativo a esencial componente expresivo dentro del conjunto, vector de velocidad narrativa y, a menudo, inspirador de contundentes soluciones de montaje dinámico. Incluso el uso metafórico de prendas de ropa para insinuar significados sexuales se emparenta aquí con el brillante arranque de la futura *La octava mujer de Barba Azul* (*Bluebeard's Eight Wife*, 1938, Ernst Lubitsch), donde el primer contacto verbal entre los personajes interpretados por Claudette Colbert y Gary Cooper se establece cuando ambos se encuentran en unos grandes almacenes mientras él está enfrascado en una discusión con el dependiente que se niega a venderle únicamente la prenda superior de un pijama. Ella resolverá el conflicto al ofrecerse a comprar el pantalón del pijama. En *La mujer vestida de hombre*, Otto y Marien discuten en torno a la promiscuidad de los hombres y después de que ella haya manifestado su deseo no ya de encontrar un hombre puro, sino uno capaz de dejar todos los vicios por ella, el diálogo prosigue:

Ella. -Yo ando por en medio de todo y juego al tennis con todas las miradas, aprovechando que mi pareja está al otro lado de una red, que es como una verja.

Él. -Pero debajo de ese desparpajo lleva usted muchos encajes, como se entrevé a simple vista.

Ella. -Después de protestar de que llame usted desparpajo al cheviot de mi traje, le diré que contra esas gentes que creen que no se peca porque la camisa es demasiado

sencilla, yo quiero ser la más hostil de las mujeres con la camisa más cara y más bonita del mundo. (Gómez de la Serna, 1989, p. 128)

La mujer vestida de hombre integra muchas imágenes de inspiración cinematográfica, como ese paseo de los amantes en el que sienten «que les tatuaban el alma como con sellos de caucho los letreros comerciales» (Gómez de la Serna, 1989, p. 132) y no falta una alusión a «esos bigotes cinematográficos que convencen a cualquiera» (Gómez de la Serna, 1989, p. 135). En realidad, esta falsa novela alemana parece el texto ramoniano de inspiración cinematográfica que más parece celebrar las posibilidades del medio. En este caso, la posibilidad de proponer nuevos arquetipos de seducción fundados en una nueva moral. En la figura de Marien no sólo está la Ossie Oswald de *No quiero ser un hombre*, sino también la modernidad de Louise Brooks –que, en el momento de publicación del texto, aún no había estrenado su decisiva *La caja de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1929, Georg Wilhelm Pabst)- y el futuro fulgor en la ambigüedad de Marlene Dietrich, que inmortalizaría su imagen andrógina con smoking en *Marruecos* (*Morocco*, 1930, Josef Von Sternberg). La propuesta final que le hace el empresario cinematográfico a Marien es inequívoca:

-Señorita, soy el director de la gran casa cinematográfica «Fulmin», y encuentro en usted la mujer de la época que necesitamos para la película «La que no cede». ¿Quiere usted fijar el precio de su trabajo? ¿La conviene mi proposición? No es cosa de que me conteste ahora mismo, pero necesito su contestación dentro de tres horas. Aquí está la dirección del estudio.

(...)

Su disfraz iba a imponérsele a ella misma. Aquella imitación de un tipo que había inventado para cazar al hombre la iba a permitir cazar a numerosos hombres, haciendo meditar a los públicos de las salas religiosas de los cines, religiosas por su oscuridad y silencio, aunque pueden ser profanadas en la oscuridad. (Gómez de la Serna, 1989, p. 137)

Al final, Marien acaba prefiriendo el artificio a la verdad y se guarece en el interior de la imagen que ella misma ha construido y que el cine explotará. Pero, como en la película de Lubitsch, y también fuera de toda convención, este desenlace es algo bastante parecido a un *happy end*. Las referencias cinematográficas nunca van a desaparecer del todo en la obra de Ramón Gómez de la Serna, pero ya no volverán a ocupar la centralidad que ocupan en *Cinelandia* y en las *6 falsas novelas*. En *El hijo surrealista*, un relato que el escritor publicó en *Revista de Occidente* en 1930 e integró al año siguiente en el capítulo dedicado al Suprarrealismo dentro de su libro *Ismos* (1931) se mencionaba que el protagonista «había visto en los cinematógrafos la gran boca del mundo llena de luz y de desenvoltura» (Gómez de la Serna, 1975, p. 291). Quizá el propio Gómez de la Serna había visto algo parecido en el nuevo medio a lo largo de la década de los 20, aunque sin negarse que en esa boca de luz también latía la sombra y se asomaba la muerte. Con el tiempo, la relación con el cine se fue enturbiando, tal y como testimonian las notas recogidas en la carpeta número 1 de la caja 20 del archivo de más de 60.000 notas manuscritas de Ramón Gómez de la Serna datadas entre 1906 y 1967 que archiva la universidad de Pittsburgh. En el contenido de esa caja número 20 figuran, así, anotaciones para futuros ensayos asociados a la idea de la vida moderna, con temas tales como los bancos, la cultura del camión, el tríptico autos-velocidad-turismo y, también, el cine. El escritor preparaba un ensayo sobre el cine que, a tenor del material compilado, parecía más una invectiva contra un medio que, en esos años tan alejados de la exaltación vanguardista, asociaba a una fuerza corruptora, de efectos especialmente perturbadores para la sensibilidad femenina, en su dinámica de ofrecer una falsa ilusión ante las expectativas de bienestar y progreso social de sus espectadores. Es una colección de recortes y anotaciones de caligrafía fracturada, a veces ilegible, que transpiran una acusada misoginia y un marcado rencor hacia esos viejos compañeros de viaje que hicieron carrera en el cine. El material agrupado pone en evidencia una mirada avinagrada que se aleja de la punzante lucidez de la cinefilia cinefóbica de los tiempos de *Cinelandia*. Entre los recortes recogidos aparece una ilustración de prensa que muestra un anuncio clasificado flanqueado por un clavel. En el anuncio se lee: «ARTISTA FAMOSO busca modelo muy bella. Presentarse a las nueve en punto a sesenta pasos del puente de Battersea. Llevará clavel rojo» (Gómez de

la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.10). Al pie de ese texto impreso, Gómez de la Serna escribe «La mentira del cine». Otro de los recortes, bajo el titular de *La apuesta fructífera*, relata la apuesta del gobernador de California Lelan Stanford -25.000 dólares a que un caballo a la carrera levanta en su trayectoria las cuatro patas del suelo- que llevó a Eadweard Muybridge a desarrollar su célebre experimento de fotografía secuencial. Sobre la noticia, el escritor anota «Nacimiento del cine» (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.10). Otro recorte contiene una declaración del cineasta francés Henri-Georges Clouzot concedida durante el rodaje de la inacabada *Le voyage en Brésil* (1950) en la que aflora el debate sobre cine y literatura y sobre la que Gómez de la Serna anota «Estética del cine». Lo que declaraba Clouzot es lo siguiente:

Estoy en contra del realismo porque implica la coexistencia de una verdad, inclusive momentánea, con toda una construcción del espíritu, arbitrario y ficticio. Es la convención novelística por entero lo que está atravesando una crisis. En la actualidad, se apoyan sobre un realismo que no es nada más que “pintoresco”. Si se alejan de ese pintoresquismo, ¿qué queda en el cuadro de los procedimientos actuales? Lo sobreal, desde luego. Y entonces se lanzan a una convención más limitada aún... Acaso se podría subrayar que el cinematógrafo, si se le quiere tomar como término de comparación con la literatura, no ha dado o casi no ha dado más que lo equivalente a la novela. Y aún le quedan muchos otros géneros que abordar: el ensayo, los cuentos, el diario íntimo... (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.11)

En un fragmento de entrevista a Walt Disney recortada de la prensa, el escritor subraya dos frases: «Yo no soy un artista» y «No quiero “artistas”, no tratéis de “hacer” arte» (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.16). Una flecha acompañada de una anotación ilegible señala otro punto del texto en el que se lee: «Ello nos lleva a hablar de “Fantasía”..., que aún tiene un déficit de 500.000 dólares» (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.16). En otra parte de la carpeta, Gómez de la Serna escribe sobre un anuncio de transatlánticos argentinos que ofertan viajes a Londres con escalas en Río, Lisboa y El Havre las palabras: «Cine Realismo Cine» (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.27). Cierra

la carpeta un amplio recorte que, bajo el titular de *Sobre el Cine*, recoge varias greguerías del autor centradas en el tema cinematográfico. Sólo en la primera de ellas, Gómez de la Serna corrige sobre la versión impresa: «Tenía que aparecer en [una butaca de] cine “La bella Durmiente del Cine” y todos iríamos a verla de vez en cuando» (la anotación manuscrita se ha marcado entre corchetes) (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.28). Muchas de estas greguerías redundan en esa mirada desencantada sobre el séptimo arte, entre ellas:

La aristocracia ve el cine con orgullo porque es el triunfo del dinero que lleva al crimen y a la expiación a jóvenes de buena estatura y bastante agraciados.

En el cine es donde se comprueba a veces lo poco de uno que es la mujer, lo de los otros que es, como podría estar en el mundo de la pantalla y desaparecer del nuestro.

A muchos no le sirve ir al cine. No sacan conclusiones de mayor comprensión, de más idea de la vida.

Los monstruos del cine toman primera fila.

La demasiado buena película sobra en todo tiempo.

A la salida del cine hay papeles pringados de dulce para cazar a los bebés.

Cine: una idea literaria fuera de la literatura.

Está dando vidas de esquila de defunción.

La vida no es una cosa si no es más que podredumbre y cine.

La meta de un cineasta es hacer películas para las butacas del cine.

¡Cómo se pasa de moda la película! Llegamos a sospechar que siempre fue una cosa pasada de moda.

Lo consolador para el artista es que se divierte pero ve que cada escena está agotada en sí misma, muere en su celuloide.

Se ve que ahí están haciendo un negocio y el arte no es un negocio.

Las evocaciones de lo que pasó antes intercaladas en el relato vivo no me gustan porque son tiempo muerto. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.28)

Otra categoría de materiales incluidos en la misma carpeta apuntan a esbozos de ideas para posibles películas imaginadas, como el que abre la selección de notas, bajo el título de *Película: Ingratitud y nieve*, que incluye al final de su segunda página el dibujo de un ataúd dirigiéndose por sí solo a un cementerio, del que se esboza su muro y parte de su interior sembrado de cruces:

Él está sentado en su despacho y sin saber cómo entra en la habitación de la casa en medio de la nieve.

Viene a saludarle una mujer muy interesante.

Después visitas y todo es muy parecido a lo inverosímil. Dice cosas inesperadas como forastero.

mucha nieve

Esculturas de nieve sobre ella.

El féretro saldrá solo al final y se dirigirá directamente al cementerio. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.2-3)

En la siguiente página de la carpeta, bajo el epígrafe de *Futura película*, se lee:

uno que está con auriculares y habla en voz alta y su mujer que le dice baje la voz.

unas escenas en el Correo central al anochecer. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.4)

En la página 10 de la carpeta, un folio manuscrito esboza otra idea para una película potencial bajo el epígrafe de *Ideas Cine*:

Un sitio donde el misterio es que se sacan las fotos con seres extraordinarios al lado del que se retrata.

Van a ese rincón del jardín porque el fotógrafo saca fotografías en que aparecen seres misteriosos.

[La última línea de esa página resulta ilegible] (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.9)

En las páginas 36 y 37 de la carpeta, Gómez de la Serna reúne anotaciones en su característica tinta roja en torno a lo que parece otra idea para una película posible, imaginada, bajo el título de *El hombre perdido*. En la parte superior derecha de la primera página aparece una anotación que indica «meter lo del profesor de [ilegible]»:

La vida se veía obligada a contagiarse con el [ilegible] de aquella película.

Era necesario que lo repitiese la vida.

Se dio cuenta de aquello y estudió el caso.

Le preguntó a ella:

-¿Ha visto una película que se titula El profesor [ilegible]

A él le preguntó lo mismo. –No

Le pusieron una inyección en el cinematógrafo

un pinchazo agudo y casi imperceptible

un virtuoso de las inyecciones

Así enviuda su mujer. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.36-37)

Una de las noticias del año 1935 que Gómez de la Serna recoge en ese capítulo LXXVII de *Automoribundia* donde intenta dar una idea de su proyecto de *La novela del año* podría arrojar algo de luz sobre las fuentes que inspiraron este extraño argumento de *El hombre perdido*:

En Londres, y en varias capitales de Inglaterra, los directores de cinema han sido advertidos contra posibles ataques a los espectadores, pues varias personas provistas de jeringas hipodérmicas conteniendo drogas ponían inyecciones a las mujeres que tenían al lado valiéndose de su descuido en la oscuridad de la sala.

El vicio secreto de la droga busca por este medio imprevisto el hacer prosélitos, el dar a probar por ese procedimiento viperino una dosis de paraíso artificial que puede producir una secuaz. Ante la voluptuosidad inoculada irremediabilmente buscan esos

inyectores solamente nuevas parejas para esa religión oscura y apremiante. (Gómez de la Serna, 2008, p. 595)

Otra categoría de materiales incluidos en la carpeta intentan sintetizar la posición del autor ante el cine, añadiendo a sus reflexiones algún que otro ajuste de cuentas con el pasado. Así ocurre en el largon texto que, bajo el título de *Posición ante el Cine*, ocupa el folio 5:

No es negación, ni oscurantismo porque yo he visto y aceptado lo nuevo como muy pocos. Recuerdo a este respecto una discusión en la *Revista de Occidente* cuando comenzaban a hablar del cine hablado. Una vez más entré en una de esas polémicas enloquecidas porque yo veía la verdad y el porvenir y casi todos los demás no querían verlo. Allí había hasta alguno de los cineastas españoles que mucho después fueron a Holliwood (sic) para encargarse precisamente del doblaje en español de un cine hablado, y fueron de los más fieros en no creer ese cine que comenzaba a hablar como niño alado hasta entonces.

-Precisamente –decían a coro los opositores- la palabra va a matar el arte del Cine. El cine era espiritual precisamente porque era mudo.

Han tenido que pasar muchos años para que se hayan olvidado de aquella tarde en que toda mi exaltación preveía lo que iba a pasar y han visto como era imposible reponer las películas mudas, llenas de gestos de mudez, con esa presunción de anormalidad de los sordomudos. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.5)

Es muy posible que el director de cine al que se refiere, pero no nombra, Ramón Gómez de la Serna en esa evocación fuera Edgar Neville, contratado por la Metro Goldwyn Mayer como guionista para las versiones en español que, en los primeros tiempos del sonoro, se hacían directamente en los estudios de Hollywood para su distribución en los mercados latinos. Neville fue quien abrió las puertas de Hollywood a otros autores españoles como Tono,

José López Rubio y Enrique Jardiel Poncela. En el folio 8 de la carpeta, bajo el título de *La verdad sobre el cine*, Gómez de la Serna anota:

Es el único espectáculo tramado por artista que el propio artista no ha querido ver.

La hermana de los Barrimore (sic) que había hecho un importante papel en *Rasputín* nunca quiso ver la prueba de la película. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.8)

En este caso, Ramón Gómez de la Serna alude a la película *Rasputín y la zarina* (*Rasputín and the Empress*, 1932, Richard Boleslawski), en cuyo reparto participaron los hermanos John, Ethel y Lionel Barrymore. A las tensiones entre John y Lionel Barrymore se unió al accidentado proceso de producción la tensa relación entre Ethel Barrymore y Charles Brabin, el primer director asignado al proyecto. La estrella, que se enfrentaba aquí a su primer papel protagonista en una película sonora, logró que el estudio despidiese a Brabin, sustituyéndole por Richard Boleslawski.

Entre las notas diversas que, bajo el epígrafe *Cine*, se incluyen en la carpeta se transcriben aquí algunas de las más significativas:

Vamos muchas veces a ver una película para sorprender el alma recóndita de una mujer o un hombre. Al opinar sobre ese amor, al opinar tan bien o tan mal sobre tal o cual protagonista se han delatado por completo [ilegible] en su juicio de la vida y los hombres en la oscuridad.

Cosas películas. Aquellas películas en las que lo más trascendental que se planteaba era ¿por qué se dice siempre “la función debe continuar”? Hasta que el empresario contesta: -Porque no quiero devolver el dinero de las entradas a los espectadores. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.10)

Todo es reconstrucción en esas óperas antiguas, pero si os fijáis las bailarinas son de este tiempo. No pudieron encontrar las del otro tiempo. Eso es tristísimo.

Sadismo sí. Películas de guerra sí porque tienen mucho sadismo. Compasión, no. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.11)

El cine no es más que un elemento digestivo. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.12)

Dicen que Cocteau ha dicho que el cine ha matado a la muerte. Está equivocado porque todo el cine pasado está muerto y cuando ponen las películas más antiguas y de más éxito –me acuerdo del caso de Caligari- todas hacen reír. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.13)

Cine. Absorbe con los más viejos trucos a los públicos nuevos. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.14)

El cine es una cosa más. No merece ese estado de pretensión que toman algunos. Pero no una cosa de jurados de Tribunal Supremo. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.15)

El artista se debe poner frente al lienzo de la pantalla dispuesto a una originalidad y una realidad.

La única educación del cine: el pasado y el presente. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.16)

Selección de pudientes. Persistencia del pudiente que se puede permitir el lujo de ir todos los días al cine.

Esta es una película para pasar, entrar y verla, pero no para venir a verla. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.18)

Me he convencido de que nos iguala en tontería el cine que hemos visto por separado. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.23)

Vínculos del "cineísmo". Se quedó el cine del otro lado de las sombras. ¡Qué felicidad que nadie nos empuje imperiosamente diciéndonos ¡Vámonos al cine! ¡Vámonos al cine! (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.28)

El gran documental es el cine. No puede dejarse de verlo porque en él está el secreto de la baja alma contemporánea. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.31)

Cine degenera y desorienta las almas simples. El cine empuja a todos con la misma riada destructora. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.33)

Silencio de catedral del Cine. Como es lo único que usan muchos como lugar de éxtasis se va adensando su silencio como si fuese un silencio de catedral.

Películas. El peligro educativo de las películas es que son un ~~ejemplo~~ sueño de realidades falsas que influyen como realidades verdaderas. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.34)

Iba con ella al cine. Esas películas que son como cartas que aclaran a la que tenemos al lado. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.35)

En el conjunto de notas reunidas en la carpeta hay dos temas que acaban destacando como obsesivas recurrencias que permiten por lo menos identificar las principales líneas rectoras de ese ensayo cinefóbico nonato. En una de esas líneas temáticas se manifiesta una inequívoca mirada misógina, al insistir en la condición manipulable de la

espectadora femenina y atribuir al cine las raíces de ese anhelo de lujo que, según el escritor, caracteriza a la mujer:

El cine está fingiendo la sensación del lujo para captación de los innumerables públicos, pero las mujeres se creen todo lo que ven en ese espectáculo de la suntuosidad y de la vida regalada.

El cine nos humilla y nos ofende con sus lujos inmoderados en su simulacro de riqueza en un supuesto hogar para soliviantarles a todos. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.6)

El cine es un sitio para que se entretengan las mujeres en una ambición de hoteles, de viajes y de interiores lujosos. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.12)

Es acrecentar las ambiciones de la mujer, compensarla de las que no pudo realizar, [ilegible] de la inocencia. Comprendo que en una gran [ilegible] de justicia social estén prohibidas todas esas películas. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.14)

No puede llegar a las grandes posiciones pero siempre las envidia y es como un crimen con robo como señalan los guardarropas de los protagonistas de cine, el gran propagador de la ambición de la mujer, en estéril repetición de tentaciones pues el lujo ya no puede ensancharse más y tiene sus caminos ensañados. Es irremediable un grito [ilegible] de «¡Fíjate los trajes que tiene!» (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.25)

La mujer no ve la ficción, sino una superada realidad a la que cree que puede aspirar y ya solo queda que compruebe en la realidad que no lo puede sino entre millones de mujeres unas cuantas veces. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.26)

La segunda línea temática que aparece con insistencia a punta a una reflexión sobre el realismo en el cine y, entre otras, incluye observaciones como las siguientes:

Esos –a veces una multitud que se han estado haciendo los distraídos, de unas máquinas que les miraban, entre cosas rotas, una realidad que es como un puente roto a la mitad y de un lado del puente roto están ellos y sus fantasías y del otro los que están viendo la mentira y representan la realidad esquiva, distraída. Ya es absurdo que haya saído todo un arte de esa ficción, partida por la mitad, directamente tomada del ensayo sin miramientos, no como sucede en el teatro, que la convicción de lo convencional está tomada con todo fervor, cerrando el desengaño. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.13-14)

El cine ~~para no ir~~ como desestimiento. No hay que ir a los sitios que se ven en las películas... Cuando fuimos a esa playa llena de rubias ya no estaban porque eran unas rubias alquiladas a diez mil dólares cada una y ahora en vez de ellas había unas [ilegible] de pelo indeterminado. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.14)

La irrealidad realista de las películas. (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.32)

Otras ideas, notas sueltas o expresiones recurrentes parecen aportar el material en bruto para una serie de greguerías, que, al modo de las *Fantasmagorías de Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, quizá podían haber aportado una coda bienhumorada y ligera que funcionara como contrapunto a la acritud del conjunto. Así, por ejemplo, las diversas variantes que asocian la sala cinematográfica a un burdel: en uno de esos casos, Gómez de la Serna apunta precisamente la idea bajo el epígrafe «Greguerías para el libro». El esbozo de la greguería en cuestión es: «Cine actual. Vamos todos a la misma casa ~~de putas~~ lenocinio» (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.22), que en otros puntos de la carpeta se despliega en variantes: «Todos que con resignación o con malignidad nos encontramos en las mismas casas de lenocinio», «Gente decente nos encontramos una y otra vez en la misma

casa misteriosa» (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.28). En otro momento, otra idea que se reitera unas cuantas veces, la de las salas de cine como espacio ideal para el florecimiento de microbios, encuentra su lugar en esta asociación entre sala de exhibición y burdel: «Cine: lupanar de los microbios» (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.21). Y no falta la reiteración de la misma idea cuando se apunta a las representaciones cinematográficas del sentimiento amoroso: «A cualquier cosa se llama Amor. Son escenas de galantería, no de amor. Esta noche en tal cine lenocínico. Es cuando menos amor ha habido y cuando más se habla de amor» (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.23). Lo que Gómez de la Serna denomina los galpones del cine, quizá en referencia a los estudios de rodaje, motiva otra serie de concisas expresiones de naturaleza greguerística: «Galpones de cine: hangares de comunismo», «Galpones de cine: campos de aterrizaje o de huida del mundo», «Galpones de cine: hay un momento en que los bailarines encuentran la salida de sus galpones y se quedan bailando en las terrazas del cielo. Me tienen obsesionado como un más allá improbable». (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.20). Otro folio reúne dispersos apuntes en torno a la asociación entre el cine y los cementerios: «MÁRMOL. Mausoleos. Cementerios películas. nichos Cementerios diferentes. La inhumación es inhumana. Colillas. Programa. El anuncio del entreacto» (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p.7).

Es delicado juzgar el tipo de libro acabado que podría salir de esta carpeta de apuntes y notas, pero lo que sí resulta evidente es que ese material evidencia un definitivo triunfo de la cinefobia sobre la cinefilia, convirtiendo a Gómez de la Serna en un caso realmente único en el contexto literario español de principios del siglo XX. Si frente a los miembros de la generación de 98 y los de la generación del 14, el escritor fue pionero a la hora de ver en el cine uno de los lenguajes esenciales de la modernidad, ejerciendo de puente entre esas sensibilidades literarias, el interregno de las vanguardias y la nueva sensibilidad, declaradamente cinéfila, de la generación del 27, la carpeta de notas para este ensayo sobre el cine también pone de manifiesto que fue uno de los escritores de la época que vivió una transformación de afectos más radical en lo que respecta al cine. La complejidad de su mirada sobre el medio en *Cinelandia*, que en ningún momento fue complaciente, parece dar paso aquí a la unidireccionalidad de una antipatía ajena a la evolución del lenguaje del medio y a su

heterogeneidad de estéticas y sensibilidades. Junto a esos trazos misóginos ya apuntados que sólo parecen contemplar una parte de un problema sin duda interesante –la capacidad de manipulación del cine no conoce distinción de género–, también se manifiesta en este borrador una mirada moralista inesperada para quien, en los tiempos de *Cinelandia*, se veía capaz de señalar el artificio, pero, al mismo tiempo, parecía contemplar con una sensibilidad contemporánea y ajena a dogmatismos la llegada de una nueva moral. Entre la publicación de *Cinelandia* y los apuntes para este ensayo anti cinematográficos muchas habían sido las aproximaciones a las luces y sombras de la fábrica de sueños: entre ellas, *El día de la langosta* (1939) del norteamericano Nathanael West, en la que C. B. Morris localizó no pocos puntos de contacto con la obra de Gómez de Serna, o *La fábrica de sueños* (1931) del soviético Ilyá Ehrenburg, que, a través de la crónica del paso de la industria hollywoodense del mudo a sonoro, abordaba la transformación de un universo donde convivía lo artístico con lo mercantil en un entramado corporativo capaz de crear un sucedáneo de la religión a través de la imagen y sus universos de artificio. También entre *Cinelandia* y la preparación de este proyecto se apuntó una posibilidad que llegaría finalmente a punto muerto: el proyecto cinematográfico que compartieron Ramón Gómez de la Serna y Luis Buñuel y que hubiese podido transformar la carrera de ambos.

2.4. Cifras caprichosas. En torno a la película nonata de Luis Buñuel y Ramón Gómez de la Serna

En su artículo *Del plano fotogénico*, aparecido en las páginas del séptimo número de *La Gaceta Literaria*, correspondiente al 1 de abril de 1927, Luis Buñuel rindió uno de los más ditirámicos tributos a la cinefilia de Ramón Gómez de la Serna, escritor al que había tomado como referente en el seno de esa escisión de sensibilidades que, en el entorno de la generación del 27, parecía reclamar un claro posicionamiento frente a los polos opuestos que encarnaban el padre de las greguerías y el poeta Juan Ramón Jiménez. Escoger el modelo de Gómez de la Serna equivalía a una apuesta por una modernidad bajo el influjo de las vanguardias, por las formas bastardas de una literatura felizmente intoxicada de espíritu periodístico, por una estética de lo fragmentario, lo antidogmático y lo dionisiaco, y también, suponía colocarse bajo la línea de filiación de una tradición goyesca de la cultura española. El modelo juanrramoniano, a cuyo amparo se colocaría una figura tan revelante como la de Federico García Lorca, se definiría en un cierto esencialismo que jerarquizaría la expresión poética sobre la prosa, en el intento de formular un nuevo clasicismo permeable a las tradiciones populares. La figura emblemática a reivindicar en ese círculo sería la de Luis de Góngora, homenajeado por los poetas del 27 en el tercer centenario de su muerte dentro de un acto que desempeñaría casi el papel de acontecimiento fundacional para esa generación poética. El mismo año de esa efemérides, pero unos meses antes, Buñuel proponía un viaje a las fuentes mucho más heterodoxo, reivindicando, en *Del plano fotogénico*, la figura de Ramón Gómez de la Serna como ancestro de... David Ward Griffith. O, dicho de otra manera, como creador (literario) del primer plano cinematográfico. Marcado por las teorías cinematográfica de ese Jean Epstein del que acabaría distanciándose, Buñuel construye en el artículo un panegírico de David Ward Griffith, en tanto que máximo responsable de haber colocado el cine recién nacido entre las bellas artes, merced a su invención de lo que el futuro director de *El ángel exterminador* denomina gran plano y define como «todo aquel que resulta de la proyección de una serie de imágenes que comentan o explican una parte de la vista total» (Buñuel, 1982a, p. 154). En su argumentación, Buñuel también relaciona el concepto epsteniano de fotogenia con el

movimiento, al afirmar que «el cine, si es ante todo movimiento, tendrá que ser ritmo para que llegue a fotogénico» (Buñuel, 1982a, p. 155). En el párrafo final del artículo, Buñuel desplaza el foco e ilumina la literatura ramoniana como fuente de la que emanó esa esencialidad cinematográfica sintetizada en el gran plano:

Mucho se habla en estos últimos tiempos de la influencia ejercida por el cine –por el gran plano- sobre las artes y la literatura. Puede ser producto del cine o de nuestra acelerada época, o de las dos cosas a un tiempo. Pero el hecho indudable es su existencia. En muchos se da intuitivamente. Otros establecen un método para llegar a ella. Por instinto, buscaríamos la verdadera, desnuda de literatura, entre los primeros. Y hay uno entre ellos a quien le corresponde el primer lugar, por haber sido el creador del gran plano en literatura. No sé de qué fecha datan los primeros planos greguerísticos de Ramón; pero si son anteriores a 1913 y Griffith los conocía, sería innegable la influencia de la literatura sobre el cine. Desgraciada o afortunadamente, el señor Griffith no debe poseer una nutrida biblioteca, y aún ahora, para él, Ramón será uno de tantos Ramones como andan por el mundo. (Buñuel, 1982a, p. 157)

En realidad, la primera aparición de las greguerías en libro data de 1917, aunque Gómez de la Serna ya había ido forjando y practicando el género en sus colaboraciones periodísticas y en su revista *Prometeo*, cuyo primer número aparecido en 1908 ya incluía una primera selección de esas formas breves. No interesa tanto saber si la greguería precede o sucede al gran plano griffithiano –si atendemos a la cronología la precedió, pero resulta improbable que el autor de *Intolerancia* tuviese constancia de ello-, sino sólo, de entrada, apuntar que en lo greguerístico –entendido no tanto como un subgénero o forma literaria específica y delimitada, sino como una mirada o, también, un estilo- hay algo muy cinematográfico, como se verá en el último capítulo de este estudio. Antes de llegar a eso, conviene ahondar en la cercanía entre las figuras de Buñuel y Gómez de la Serna antes de que el aragonés debutase finalmente como cineasta en compañía de Salvador Dalí con *Un perro andaluz*. En su libro de memorias *Mi último suspiro* (1982), el cineasta evoca así la figura de Gómez de la Serna:

Durante los años que pasé en la Residencia [de Estudiantes], Gómez de la Serna era un gran personaje, acaso la figura más famosa de las letras españolas. Era autor de numerosas obras y escribía en todas las revistas. Por invitación de un grupo de intelectuales franceses, un día se presentó en un circo de París, el mismo en que actuaban los Fratellini. Ramón, montado en un elefante, tenía que recitar algunas de sus greguerías. Apenas había pronunciado la primera frase, el público prorrumpió en carcajadas. Ramón se quedó sorprendido del éxito. Y es que no se había dado cuenta de que el elefante acababa de hacer sus necesidades en medio de la pista.

Todos los sábados, de nueve de la noche a una de la madrugada, Gómez de la Serna reunía a su cenáculo en el «Café Pombo», a dos pasos de la Puerta del Sol. Yo no faltaba a ninguna de aquellas reuniones, en las que encontraba a la mayoría de mis amigos y a otros. De vez en cuando asistía Jorge Luis Borges. (Buñuel, 1982b, p. 61)

Un poco más adelante, Buñuel rememora cómo era una tertulia en el Café Pombo, el lugar donde todos los sábados «pontificaba Gómez de la Serna» (Buñuel, 1982b, p. 62):

Llegábamos, nos saludábamos, nos sentábamos, pedíamos de beber, casi siempre, café y mucha agua (los camareros no paraban de traer agua) y se iniciaba una conversación errabunda, comentario literario de las últimas publicaciones, de las últimas lecturas, noticias políticas. Nos prestábamos libros y revistas extranjeras. Criticábamos a los ausentes. A veces, un autor leía en voz alta una poesía o un artículo y Ramón daba su opinión, siempre escuchada y, en ocasiones, discutida. El tiempo pasaba de prisa. Más de una noche, unos cuantos amigos seguíamos hablando mientras deambulábamos por las calles. (Buñuel, 1982b, p. 62)

En sus *Retratos completos* (1961), Ramón Gómez de la Serna recordaba la figura de quien había sido algo más que un asiduo en las tertulias de Pombo, porque, en esos años en que su vocación todavía no había estado centrada en el cine, una de las posibilidades que se

abrían para el joven Luis Buñuel era la literatura, camino en el que no había dudado en escoger como faro a quien pudo haberse convertido en guionista de su debut cinematográfico. Evocando la figura de Buñuel, Gómez de la Serna escribió:

Este aragonés con cara de estatua de excavación y anchos hombros –el doctor Sacristán se dio cuenta de que se abrochaba la chaqueta cruzada en sentido inverso a como suele abrocharse, o sea, que ya tenía la premeditación al revés- en todas sus palabras y sobre todo en su acción es osado y de rara inteligencia. (Gómez de la Serna, 1961, p. 1104-1105)

Clara evidencia del influjo que Ramón Gómez de la Serna ejerció sobre los primeros pasos literarios de Luis Buñuel fue el texto *Instrumentación*, aparecido el 30 de noviembre de 1922 en el segundo número de la revista *Horizonte*, publicación inscrita en el movimiento ultraísta que fue fundada por Pedro Garfias, José Rivas Panedas y Juan Chavás y que sólo tuvo un año de existencia. Dedicado a uno de sus compañeros en la Residencia de Estudiantes, el musicólogo Adolfo Salazar, *Instrumentación* es un transparente ejercicio de estilo bajo el influjo de esas greguerías, cuya patente ostentaba Gómez de la Serna, pero cuya práctica por parte de otros escritores nunca restringió, siempre y cuando se reconociese su paternidad, como acredita el caso del aragonés Tomás Seral y Casas, que publicó *Chilindrinas* (1935) a imagen y semejanza de la forma acuñada por Ramón y recibió la bendición del escritor. En *Instrumentación*, Buñuel arrojaba una luz greguerística sobre una serie de instrumentos musicales:

Contrabajos

Diplodocus de los instrumentos. ¡El día que se decidan a dar su gran berrido, ahuyentando a los espectadores despavoridos! Ahora los vemos oscilar y gruñir satisfechos por las cosquillas que les hacen los contrabajistas en la barriga.

Flautín

Hormiguero del sonido

Flauta

La flauta es el instrumento más nostálgico. ¡Ella que en manos de Pan fue la voz emocionada de la pradera y del bosque, verse ahora en manos de un buen señor gordo y calvo...! Pero aún así, continúa siendo la Princesa de los instrumentos.

Clarinete

Es una flauta hipertrofiada. Algunas veces, el pobre, suena bien.

Oboe

Blido hecho de madera. Sus ondas, profundos misterios líricos. El oboe fue hermano gemelo de Verlaine. (Buñuel, 1982a, p. 87)

En la temprana literatura buñueliana, *Instrumentación* es el texto que mantiene una deuda más transparente con Ramón Gómez de la Serna, pero Agustín Sánchez Vidal también detecta inflexiones greguerísticas en *Una traición incalificable*, primer texto publicado por Buñuel, aparecido el 1 de febrero de 1922 en la revista de filiación ultraísta *Ultra*, así como ecos de lo que denomina “estética de Rastro” tanto en esa publicación bautismal como en el posterior *Suburbios*, publicado en enero de 1923 en el cuarto número de *Horizonte*. La “estética de Rastro” apuntaría a una celebración de lo objetual que podría emparentar los universos de creadores tan distintos como Azorín, Gómez de la Serna y Jean Epstein, cuya afirmación de que en el cine no existe la naturaleza muerta porque todo objeto tiene su actitud y su vida interior sería integrada en el discurso del artículo *Del plano fotogénico*. Para Sánchez Vidal, la relación entre Buñuel y Gómez de la Serna es fértil para ambas partes y permite iluminar algunos rasgos poco evidentes de cada uno de ellos:

Ramón Gómez de la Serna y Buñuel se explican mutuamente.

Ramón completa la lectura de Buñuel al introducir ciertos subrayados claves que descubren constantes muy arraigadas en el aragonés: su tratamiento de las cosas y lo

cotidiano, los espacios marginales, el abandono objetual, etc. A su vez, la dialéctica entre la obra de Ramón y el cine es ya de por sí un tema fascinante y Buñuel es uno de los eslabones que más luz arrojaría sobre el particular. En reciprocidad, Gómez de la Serna ilumina en no pocos de sus tramos las relaciones del calandino con la literatura. (Sánchez Vidal, 1982, p. 21)

En la carta que desde París Luis Buñuel escribe al librero madrileño León Sánchez Cuesta el 10 de febrero de 1926, el futuro cineasta solicita una lista de libros en la que figura *Cinelandia* de Ramón Gómez de la Serna, junto a ejemplares de *Revista de Occidente*, a partir de su tercer número, *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset, el segundo tomo del *Esquema de la Historia Universal* de H. G. Wells y el segundo tomo de *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler. En otra carta enviada a Sánchez Cuesta al año siguiente, fechada el 21 de abril de 1927, Buñuel informaría a su amigo de que Gómez de la Serna estaba encantado con el encargo que le había hecho de escribir un guión a partir de un argumento original. El 28 de julio de 1927 Buñuel le pide al librero en otra carta que se entere «diplomáticamente» (Sánchez Vidal, 1982, p.23) de si Gómez de la Serna está avanzando en la escritura del guión para el proyecto que ambos tienen entre manos. En *Mi último suspiro*, Buñuel rememoraba ese proyecto fantasma que se quedó sin ver la luz y que el por entonces ya aspirante a cineasta contemplaba como potencial debut, junto a un proyecto sobre Goya con motivo del centenario de la muerte del pintor que le fue encargado por el Comité Goya de Zaragoza y para el que Gómez de la Serna también se había comprometido a elaborar un guión:

Yo conservaba una viva admiración por Ramón Gómez de la Serna. El segundo guión en el que trabajé estaba inspirado en siete u ocho cuentos breves del escritor. Para enlazarlos, se me ocurrió presentar en forma de documental las distintas etapas de formación de un periódico. Un hombre compra un periódico en la calle y se sienta en un banco a leerlo. Entonces aparecerían uno a uno los cuentos de Gómez de la Serna en las distintas secciones del periódico: un suceso, un acontecimiento político, una noticia

deportiva, etc. Creo que al final el hombre se levantaba, arrugaba el periódico y lo tiraba.

Varios meses después, realicé mi primera película, *Un chien andalou*. Gómez de la Serna se sintió un poco defraudado de que se abandonara el proyecto de la película inspirada en sus cuentos. Pero se consoló cuando la *Revue du cinema* publicó el guión. (Buñuel, 1982b, p. 102)

En realidad, no es fácil seguir el rastro de este proyecto que nació bajo el título de *El mundo por diez céntimos* y que, en el limbo de las películas que nunca serán vistas, llegó a experimentar incluso tres cambios de nombre –*Caprichos*, *El periódico* y *Chiffres*-. Agustín Sánchez Vidal sitúa el posible germen del proyecto en el texto *Las tijeras*, que Gómez de la Serna publicó en el cuarto número de *La Gaceta Literaria*, aparecido el 15 de febrero de 1927 y que concluía con esta lúdica provocación a ser recortado:

¡Abominables tijeras, largas, hijas del matrimonio de dos navajas traperas unidas por el indisoluble tornillo remachado que las hace apretada aspa!

Este es el artículo envenenado que ofrezco a su voracidad, el artículo que pueden recortar si gustan, el quejido que restituir a todo lo que sufrió en silencio su tajo alevoso. (Gómez de la Serna, 1927, p.2)

Sánchez Vidal ve en *Las tijeras* un posible vínculo con los principios del *collage* surrealista, práctica que podría haber encontrado su correlato cinematográfico en ese proyecto de *El mundo por diez céntimos*, que, en cierto sentido, también parecía anticipar la naturaleza fragmentaria de algunas de las futuras películas de madurez de Luis Buñuel, como el posible tríptico formado por *La Vía Láctea* (*La voie lactée*, 1969, Luis Buñuel), *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972, Luis Buñuel) y *El fantasma de la libertad* (*Le fantôme de la liberté*, 1974, Luis Buñuel). *Rien que les heures* (1926, Alberto Cavalcanti) aparece como posible referente en algunas de las fuentes que han intentando indagar en el

confuso desarrollo del proyecto: Opera prima de Cavalcanti, que había trabajado a las órdenes de Marcel L'Herbier como diseñador de vestuario en *Eldorado* (1921, Marcel L'Herbier) y como director artístico en *L'inhumaine* (1924, Marcel L'Herbier) y en *Feu Mathias Pascal* (1926, Marcel L'Herbier), su adaptación de *El difunto Matías Pascal* de Luigi Pirandello, *Rien que les heures*, con su descripción de un día en París desde el amanecer hasta el anochecer a partir de las acciones cotidianas de sus ciudadanos, en clave de poema visual con el mínimo recurso de intertítulos, fue la película fundacional del subgénero de la sinfonía urbana que tendría su siguiente aportación relevante en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann estrenada al año siguiente. Sánchez Vidal atribuye a los retrasos de Gómez de la Serna en la escritura del guión y al parecido que la película de Cavalcanti mantenía con el proyecto de *El mundo por diez céntimos* la decisión que tomó Buñuel de desestimar el proyecto:

El cineasta ya tenía permiso de los Luca de Tena para filmar en las rotativas de ABC. Pero Ramón nunca le mandará el guión completo y Buñuel ve entretanto una película que le pisa la idea, *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti. Con *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann, que reincidía en ella, hubo de desistir definitivamente, dados sus pruritos de originalidad. (Sánchez Vidal, 1988, p. 142)

Román Gubern, por el contrario, pone en duda, en las páginas de *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*, que la película de Cavalcanti pudiese haber ejercido ese papel disuasorio, dado que en 1928 Luis Buñuel hace mención por lo menos en dos ocasiones de que su proyecto con Gómez de la Serna sigue en marcha: lo hace en una carta dirigida a la revista *La Pantalla*, con fecha de junio de 1928, con el fin de agradecer haber sido nombrado para ocupar un puesto en el Consejo Técnico del Primer Congreso Español de Cinematografía; y en otra misiva dirigida a Pepín Bello el 1 de agosto de 1928. En *Luis Buñuel, biografía crítica*, Francisco Aranda aporta otro interesante matiz sobre el contenido del proyecto: *El mundo por diez céntimos* tendría, asimismo, la intención de establecer una dialéctica entre la realidad y la

transmisión periodística de la misma, al funcionar las adaptaciones de los relatos de Gómez de la Serna como refutación o matiz de lo que habían sintetizado, y malinterpretado, los titulares de prensa.

Gubern resume así las incertidumbres de un proyecto del que han quedado, como escueto testimonio de una fascinante película potencial, los supuestos y concisos guiones que Gómez de la Serna publicó en *La Revue du Cinéma* en abril de 1930, así como el texto *El sepelio de Stradivarius*, conservado en la Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt de Barcelona y que el propio autor de *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine* dio a conocer por primera vez en las páginas del número 30-31 *Les Cahiers de la Cinémathèque*, correspondiente a verano-otoño de 1980:

Sobre este proyecto planean unos cuantos enigmas, comenzando por el número de cuentos seleccionados, que según las versiones oscilaban entre seis y ocho⁷⁵. También hay cierta confusión acerca del título, pues ha recibido el goyesco de *Caprichos* y *El mundo por diez céntimos* (precio de un periódico de la época), siendo el primero también el título de dos artículos que Gómez de la Serna publicó en *La Gaceta Literaria* a finales de 1927 y con ilustraciones de Antonio Cañavate, pero que por su contenido no parecen muy idóneos para una filmación. Para añadir más confusión, Buñuel indica en sus memorias que Ramón se sintió un poco frustrado porque el film no se realizó, pero que la prestigiosa revista parisina *La Revue du Cinéma* publicó el guión, lo que consoló al escritor. Pero los guiones de Ramón publicados en abril de 1930 por *La Revue du Cinéma* ofrecen varios motivos para la perplejidad: en primer lugar por su enigmático título -«Chifres»-, que nada tiene que ver con los del proyecto buñuelesco; en segundo lugar porque son diez guiones y no seis u ocho; en tercer lugar, por la tardía fecha de su publicación, muy posterior incluso a la producción de *Un Chien andalou*; y, por último, porque no contienen aquellos sucesos y noticias políticas o deportivas a las que se ha referido Buñuel, sino unas historias extravagantes y de

⁷⁵ Gubern menciona como fuentes de esa divergencia los libros *Mi último suspiro*, *Buñuel por Buñuel* y *Luis Buñuel. Obra literaria*.

aroma surrealista a veces, que no deberían haber temido la competencia naturalista del film parisino *Rien que les heures*. (Gubern, 1999, p. 23-24)

Por lo menos uno de los enigmas que menciona Gubern lo resuelve Alfredo Arias en su prólogo al volumen VII de las *Obras Completas* de Ramón Gómez de la Serna, un tomo que compila diversas prosas breves del escritor y que lleva al prologuista a distinguir dos categorías en el conjunto de material, labor taxonómica que ya ha sido mencionada en esta tesis al hablar de las Fantasmagorías ramonianas: por un lado, el espíritu descriptivo encarnado en el vector *Variaciones-Ramonismo-Gollerías-Trampantojos*; por otro, la línea más narrativa de vector *Disparates-Otras cosas-Fantasmagorías-Caprichos*. Así, ese tentativo título de *Caprichos* se referiría al tipo de material, a la categoría específica de la obra ramoniana que tenía que nutrir la futura película:

De haberse dedicado Ramón a la fotografía, la greguería se hubiera convertido en imagen trucada; pero el cine reclamaba el capricho, con tanta mayor razón cuanto que su economía narrativa, displicente con las leyes de la lógica, lo concertaban con las apetencias de la vanguardia. (Arias, 2001, p.56)

El término *capricho*, galvanizado con su inflexión goyesca, pero también cargando con toda el sedimento de significado que arrastraba desde el siglo XVI, aparece tímidamente en la obra primeriza de Gómez de la Serna *Morbideces* (1908) para convertirse por primera vez en título de uno de sus libros breves en 1925, mucho antes, pues, de que la expresión apareciese en las páginas de *La Gaceta Literaria* a finales de 1927 tal y como menciona Gubern. En 1956, *Caprichos* sería, de nuevo, el título de un libro ramoniano que supondría el compendio de esa jibarizada forma narrativa:

Aunque el término aparece muy tempranamente en la obra de Ramón (pues lo hace ya en *Morbideces*), será en «Breve prólogo» de *Caprichos* de 1956 donde queda fijado en su acepción más radical, la de creación repentina y ajena a las leyes. Habla Ramón allí de «lo imaginario puro con algo de absurdo», y describe esos «cuadros de fantasía que tienen la particularidad de proyectarse en nosotros en momentos lúcidos [...] situaciones que se resuelven sin resolverse, solo quedándose pasmadas en su absurdidad y todo un mundo embrionario pero que quiere realizarse». Es en estos conceptos donde se hace particularmente visible la deuda goyesca de Ramón, las señales de familia con que van a distinguirse sus «caprichos». (Arias, 2001, p.43-44)

A la extremada síntesis narrativa que encarnaban esos caprichos, Gómez de la Serna aplicó un proceso sustractivo aun más radical en esos supuestos diez guiones que se publicaron en 1930 en *La Revue du Cinéma* con traducción al francés del director catalán Domingo Pruna, que ese mismo año había participado como actor en *La edad de oro* (*L'Age d'Or*, 1930, Luis Buñuel) y, en 1934, estrenó una adaptación cinematográfica de la obra de Josep Maria de Sagarra *El café de la Marina*. Así lo demuestra la relación que mantiene uno de los relatos incluidos en ese primer libro de *Caprichos* de 1925, *Reverte I*, con uno de los guiones de la serie *Chiffres*, *Le cheval vide*. Frente a un relato en el que el narrador, tras contemplar el desarrollo de una competición hípica en la que un caballo raquítico se declara, contra todo pronóstico, vencedor visita al dueño del corcel y escucha el detallado relato oral que éste le confía en torno a la singularidad del animal, *Le cheval vide* lo destila todo en un telegráfico desglose de lo que podrían ser once cuadros, que también podrían equivaler a planos o escenas, en los que predomina lo visual sobre lo narrativo:

La plaza. Un toro negro cornea a un caballo esquelético.

Se llevan al caballo.

Se emplasta al caballo con compresas de heno

Salida de otro toro.

Reaparición del mismo caballo.

Queda herido nuevamente.

Se le vuelve a llevar al patio, se le rellena de serrín y se le recose.

Llega un gentleman inglés que compra el caballo.

Visión de una carrera de caballos

Máxima excitación del público al ver llegar el caballo flaco a la cabeza del pelotón.

La única apuesta a favor de Revate I, el caballo de los toros, gana varios millones.

(Gómez de la Serna, 2001, p.1107)

En las historias integradas dentro de *Cifras* se puede apreciar una cierta cercanía entre los imaginarios de Gómez de la Serna y Luis Buñuel. Así ocurre, por ejemplo, en *El caballero*, donde un bohemio y un filósofo encuentran el cuerpo de «un guerrero de barba larga, con los ojos cerrados y una herida en la frente» (Gómez de la Serna, 2001, p.1110), situación paradójica que quizá hubiese podido encontrar su lugar en el discurso de las futuras *La vía láctea* y *El fantasma de la libertad*. Lo mismo ocurre con *Los que robaron al Condestable*, donde los ladrones de una sepultura en el interior de una catedral son ahuyentados por los ladridos del pétreo can que aparece en el altorrelieve de la sepultura, una situación que, en este caso, lanza un vínculo directo al eco becqueriano de la estatua que abofetea a los soldados napoleónicos en el arranque de *El fantasma de la libertad*. Un hombre perseguido por un papel que transporta un mensaje de socorro, un asesino que rompe el espejo en el que se refleja su víctima librándose, así, de la acusación, un tipo que adquiere una onírica visión submarina al comer el ojo de un pescado, unos zapatos en los que palpita el traumático recuerdo de un pretérito pisotón, la letal galantería de un individuo que se deja atropellar por un tranvía para que una mujer pueda subirse al vehículo, un espantapájaros que se incendia poco después de que un circo ambulante le haya reclutado y un adulterio que acaba con el amante

ahogado en el interior de un jarrón por parte de un marido burlado y vengativo ocupan el resto de ideas agrupadas en esa serie de textos de la que también pudo formar parte *El sepelio del Stradivarius*, texto no publicado en *La Revue du Cinéma*, pero que por su estructura –en este caso, un desglose de trece imágenes, planos o escenas- invita a ser incluido en esa serie de textos que pudo o no ser el material en bruto que Gómez de la Serna escribió para *El mundo por diez céntimos*. El texto cuenta la historia de un niño que destroza el Stradivarius de su padre músico, que organiza un pomposo funeral para despedir el malogrado instrumento. Una vez solo en casa, el niño extrae una pistola de los cajones de su padre y se suicida, en un contundente final que quizá Buñuel acabó canalizando y transformando en otra cosa en la célebre escena de *La edad de oro* en la que el guardabosques mata a su hijo de un disparo después de que éste le haya apagado el cigarrillo. También Gómez de la Serna pudo sacar futuro provecho de la luctuosa asociación entre un violín, un féretro y la muerte de un niño en una de las Fantasmagorías de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*. En concreto, en la pieza *Don Christian Wald*, en la que un mendigo adquiere un caro violín a un vendedor itinerante de instrumentos antiguos y, con ello, logra abrir la llave de la caridad de los transeúntes. Cuando el mendigo contempla los instrumentos de Don Christian Wald, Gómez de la Serna elabora esta perturbadora imagen:

El pobre comenzó a probar todos los niños muertos, resucitándolos de sus féretros, y los volvía a acostar como si su jipío no fuese el del niño que buscaba. (Gómez de la Serna, 2001, p. 782)

La posible química creativa entre Gómez de la Serna y Luis Buñuel está condenada a permanecer eternamente en el terreno de la incógnita, al igual que la eventualidad de un cine ramoniano surgido de la sensibilidad y la imaginación de este infatigable creador de formas para la modernidad. De todos modos, quizá no es necesario que nadie despeje esta última incógnita, porque quizá la literatura de Ramón Gómez de la Serna ya fue, en cierto sentido, cine, a través de la efervescente potencialidad de sus metamorfosis verbales.

III. PORVENIR DEL FANTASMA. Cuando el cine absorbe la vida

Un foco de automóvil proyectándose sobre nosotros nos convierte en película.

Los focos nos hacen cadáveres y nos llenan de lascivias encarnizadas.

(Greguerías. Ramón Gómez de la Serna)

Tom Swift, el niño inventor, está trabajando en su taller, enfrascado en la construcción del motor para su nueva aeronave silenciosa cuando su sirviente, el gigante Koku, al que ha reclutado en una de sus últimas aventuras, le anuncia la llegada de una visita. Swift teme la intrusión de un competidor o los molestos requerimientos de algún colega del gremio de los inventores que haya acudido con la intención de que el precoz genio le resuelva una duda. Esconde todo el material que pueda ser objeto de la curiosidad o la codicia del visitante y finalmente pide a Koku que lo haga pasar. El recién llegado, de habla nerviosa y discurso digresivo pese a las prisas que delata su lenguaje corporal, se presenta como James Period antes de hacerle una curiosa proposición al joven inventor:

[Estoy] "En el negocio de las películas," interrumpió el Sr. Period, que nunca parecía dejar que Tom terminara una oración. "Soy el hombre de cine más grande del mundo, no en tamaño, sino en negocios. Hago las mejores películas. Supongo que has visto algunas de ellas. Cada una de ellas tiene mi foto al final de la película. Es genial. Estrategia publicitaria: ¿me entiendes?" "Sí", respondió Tom, al recordar que había visto algunas de las películas en cuestión, y que también eran buenas. "Entiendo su planteamiento, pero—" "¿Quieres saber por qué he venido a verte? ¿No?" De nuevo interrumpió "Spotty", con una carcajada. "Bueno, te lo diré. Te necesito en mi negocio.

Yo quiero que inventes un nuevo tipo de cámara de imágenes en movimiento. Una pequeña y ligera, eléctrica, una cámara mágica. Quiero que la lleves en tu aeronave y luego viajes a todo tipo de países salvajes y extraños, África, India, la selva, que filmes animales salvajes, en reposo o peleando, manadas de elefantes, que obtengas escenas de guerras entre tribus nativas, terremotos, erupciones de volcanes, todas las imágenes más nuevas y maravillosas que puedas. Tendrás que construir un nuevo tipo de cámara para hacerlo. El tipo que usamos no servirá.⁷⁶

Esta pintoresca escena, perteneciente al primer capítulo del libro *Tom Swift and His Wizard Camera Or, Thrilling Adventures While Taking Moving Pictures* (1912) de Victor Appleton, es la primera referencia cinematográfica documentada perteneciente a una novela norteamericana escrita tras el nacimiento oficial del cinematógrafo. Era la décimo cuarta entrega de una serie de libros juveniles nacida en 1910 y que se prolongó, por lo menos en su andadura original, hasta 1941, con una periodicidad de cinco entregas anuales en sus tres primeros años de existencia que darían paso a entregas anuales únicas que perderían su regularidad para irse espaciando a partir de 1935. El personaje resucitaría en otras cinco series sucesivas, la última de las cuales sigue en el mercado como testimonio de la longevidad de los personajes de su creador, a quien han sobrevivido muchas de sus criaturas de ficción. Tras el nombre de Victor Appleton no se escondía un solo autor, sino un equipo integrado por aquello que en castellano se denominan negros literarios, pero que en lengua inglesa adoptan un nombre que armoniza mejor con las recurrencias espectrales de este estudio: *ghost writer*, es decir, escritor fantasma. Así pues, Victor Appleton era el seudónimo que enmascaraba la labor coordinada de un equipo de escritores fantasma y quizá se podría tensar esa lógica para afirmar que, de hecho, Appleton era un fantasma que acaso tuvo la capacidad de ver en el cine

⁷⁶ «[I'm]"In the moving picture business," interrupted Mr. Period, who never seemed to let Tom finish a sentence. "I'm the biggest moving picture man in the world— not in size, but in business. I make all the best films. You've seen some of 'em I guess. Every one of 'em has my picture on the end of the film. Shows up great. Advertising scheme— get me?" "Yes," replied Tom, as he recalled that he had seen some of the films in question, and good ones they were too. "I see your point, but—" "You want to know why I come to you; don't you?" again interrupted "Spotty," with a laugh. "Well, I'll tell you. I need you in my business. I want you to invent a new kind of moving picture camera. A small light one— worked by electricity— a regular wizard camera. I want you to take it up in an airship with you, and then go to all sorts of wild and strange countries, Africa, India— the jungles— get pictures of wild animals at peace and fighting— herds of elephants— get scenes of native wars— earthquakes— eruptions of volcanoes— all the newest and most wonderful pictures you can. You'll have to make a new kind of camera to do it. The kind we use won't do the trick». (Traducción propia)

un aliado de su propia condición. A Victor Appleton, y, por extensión, a Tom Swift lo inventó Edward Stratemeyer, escritor y editor pionero del modelo de negocio que en el ámbito anglosajón recibe el nombre de *book packaging*: una estrategia de producción en serie, en el caso de Stratemeyer centrada exclusivamente en el ámbito de la ficción juvenil, que partía de la creación de personajes icónicos concebidos para protagonizar series de novelas de larga duración escritas por un equipo anónimo de profesionales de la escritura y firmadas por un único nombre (falso). Tanto el nombre del personaje como el del falso autor pertenecían a la compañía de Stratemeyer. Los escritores fantasma no percibían, así, ni derechos de autor, ni porcentaje por las ventas, recibiendo por su trabajo un precio fijo estipulado, pero también una cierta garantía de estabilidad y continuidad laboral. Stratemeyer también fue el creador de figuras tan longevas como las de Nancy Drew, la niña detective, nacida en 1930 y adaptada tanto al cine como a la televisión en repetidas ocasiones –la serie de cuatro películas protagonizadas por Bonita Grandville a finales de los años 30, para la Warner fue la más célebre-, o los Hardy Boys, concebidos en 1927 y explotados también en el ámbito de los videojuegos, la historieta y la televisión.

Tom Swift and His Wizard Camera Or, Thrilling Adventures While Taking Moving Pictures puso la primera piedra para la creación de lo que acabaría siendo codificado bajo el nombre de *Hollywood Novel*: novelas ambientadas en la Meca del Cine que tomarían la industria cinematográfica como telón de fondo para relatos de todo tipo –melodramáticos, criminales, satíricos o incluso fantásticos- capaces de penetrar ocasionalmente en algunas de las sutilezas expresivas del medio. En realidad, la novela de Appleton encajaba de manera más clara dentro de ese subgénero de la edisonada que ya ha sido mencionado en este estudio a propósito de *La Eva Futura*: en esa primera incursión cinéfila de Tom Swift el cine funcionaba como pretexto para la aventura y justificaba la movilidad del personaje, de un modo que podría compararse al papel desempeñado por la práctica periodística en las peripecias del inmortal personaje de historieta francobelga Tintín, creado por Hergé (Georges Prosper Remi) en 1929. En su guía crítica *The Hollywood Novel. A Critical Guide to Over 1200 Works* (1995), Anthony Slide subraya el carácter predominantemente popular de la *Hollywood Novel*, concepto estrechamente asociado a una literatura de consumo que sólo excepcionalmente podrá acoger trabajos de alta ambición literaria:

Aunque *El último magnate* o *El día de la langosta* son relevantes en el campo de los estudios literarios de la literatura norteamericana, estas novelas no son representativas de la novela de Hollywood como género popular. Pat Booth, Jackie Collins y Harold Robbins son los verdaderos autores de la novela de Hollywood, continuando una tradición que comenzó en 1915 cuando dos escritores anónimos crearon *The Love Story of a Movie Star* y *My Strange Life: The Intimate Life Story of a Moving Picture Actress*. La novela ritual de Hollywood atrajo rápidamente la atención de los guionistas de Hollywood consolidados, como Frances Marion y Adela Rogers St. Johns. Columnistas de cotilleos como Jimmy Starr comenzaron a escribir novelas de Hollywood, y la última gran columnista de cotilleos de Estados Unidos, Joyce Haber, puso el género al día con *The Users* en 1976⁷⁷.

Antes de que se manifestara ese modelo de ficción popular para adultos al que se refiere Slide, Appleton, el escritor fantasma creado por Stratemeyer fue el más prolífico creador de ficciones literarias norteamericanas con presencia cinematográfica. Al año siguiente de la publicación de *Tom Swift and His Wizard Camera Or, Thrilling Adventures While Taking Moving Pictures*, Stratemeyer creó dos nuevas series en las que el cine iba a adoptar un papel central: *The Moving Picture Boys*, protagonizadas por una pandilla de muchachos que viven aventuras a lo largo y ancho del planeta en calidad de operadores de documentales cinematográficos, y *The Motion Picture Chums*, cuyos personajes se dedicaban en este caso al menos espectacular negocio de la exhibición cinematográfica, abriendo salas de cine en diversos lugares y con surtidos equipamientos. Algunos años más tarde, Stratemeyer intentó seguir explotando el filón con la serie *Movie Boys*, creada en 1926 y con sólo un año de recorrido editorial. Entre 1913 y 1916, los *Motion Picture Chums* llegaron a inaugurar siete salas de cine, innovaron en su negociado abriendo un cine al aire libre y también se sintieron tentados de

⁷⁷ «Important as *The Last Tycoon* or *The Day of the Locust* may be in American literary study, these novels are not representative of the Hollywood novel as a popular genre. Pat Booth, Jackie Collins, and Harold Robbins are the true authors of the Hollywood novel, continuing a tradition that began in 1915 when two anonymous writers produced *The Love Story of a Movie Star* and *My Strange Life: the Intimate Life Story of a Moving Picture Actress*. The ritual Hollywood novel quickly attracted the attention of established Hollywood screenwriters, such as Frances Marion and Adela Rogers St. Johns. Gossip columnists like Jimmy Starr began writing Hollywood novels, and America's last great gossip columnist, Joyce Haber, brought it up to date with *The Users* in 1976». (Traducción propia)

hacer sus propias películas, estrenándose con una serie de producciones educativas y dando su do de pecho con un *biopic* de George Washington en la serie de novelas integrada por *The Motion Picture Chums' First Venture; Or, Opening a Photo Playhouse in Fairlands*, *The Motion Picture Chums at Seaside Park; Or, The Rival Photo Theatres of the Boardwalk* –ambas publicadas en 1913-, *The Motion Picture Chums on Broadway, Or, The Mystery of the Missing Cash Box*, *The Motion Picture Chum's Outdoor Exhibition; Or, The Film That Solved a Mystery*, *The Motion Picture Chums' New Idea, Or, The First Educational Photo Playhouse* –las tres aparecidas en 1914-, *The Motion Picture Chums at the Fair; Or, The Greatest Film Ever Exhibited* (1915) y *The Motion Picture Chums' War Spectacle, Or, The Film That Won the Prize* (1916). Por su parte, los Moving Picture Boys capturaron con sus cámaras escenas de la vida en el Salvaje Oeste, imágenes de animales salvajes en África, erupciones volcánicas y la construcción del canal de Panamá, entre otras peripecias, en la serie de novelas integrada por *The Moving Picture Boys; Or, The Perils of a Big City Depicted*, *The Moving Picture Boys in the West; Or, Taking Scenes Among the Cowboys and Indians*, *The Moving Picture Boys on the Coast; Or, Showing Up the Perils of the Deep*, *The Moving Picture Boys in the Jungle; Or, Stirring Times Among the Wild Animals*, *The Moving Picture Boys in Earthquake Land; Or, Working Amid Many Perils* –todas ellas publicadas en 1913-, *The Moving Picture Boys and the Flood; Or, Perilous Days on the Mississippi* (1914), *The Moving Picture Boys at Panama; Or, Stirring Adventures Along the Great Canal* (1915), *The Moving Picture Boys Under the Sea; Or, The Treasure of the Lost Ship* (1916), *The Moving Picture Boys on the War Front; Or, The Hunt for the Stolen Army Films* (1918) y *The Moving Picture Boys on the French Battlefields; Or, Taking Pictures for the U.S. Army* (1919). Buen testimonio de la inmediatez con que estos relatos absorbían estímulos de la realidad es el hecho de que, por ejemplo, los Moving Picture Boys experimentaran con las filmaciones submarinas en *The Moving Picture Boys Under the Sea; Or, The Treasure of the Lost Ship*, novela publicada el mismo año en que se estrenó *20,000 Leagues Under the Sea* (1916, Stuart Paton), para cuyas tomas submarinas George M. y J. Ernest Williamson desarrollaron una artesanal cámara periscopio que, a través de un intrincado sistema de tubos y espejos, consiguió capturar imágenes bajo el agua en las costas de las Bahamas. La importancia narrativa de la Primera Guerra Mundial y del potencial propagandístico del cine en las dos últimas entregas de la serie también revela la presencia de

un cierto impulso didáctico y periodístico bajo su prioritaria funcionalidad como novelas juveniles de evasión. Tom Swift, por su parte, volvería a contribuir, desde la ficción, al desarrollo técnico del cine al mejorar su mágica cámara cinematográfica con la posibilidad del registro de sonido en *Tom Swift and His Talking Pictures; Or, The Greatest Invention on Record* (1928), aunque, en este caso, el estreno de *El cantor de jazz* le tomó la delantera por un año. También creada por Edward Stratemeyer, Laura Lee Hope fue la escritora fantasma tras la que se ocultaba la labor de otro equipo de negros literarios entregado a la elaboración de la serie de novelas protagonizadas por Alice y Ruth De Vere, las Moving Picture Girls, alternativa a los Moving Picture Boys para el mercado femenino. En su primera novela, *The Moving Picture Girls; Or, First Appearances in Photo Dramas* (1914), la pareja de personajes vivía una aventura ajena a la fórmula al ingresar como actrices en la industria de Hollywood y, al tiempo, caer en la cuenta de que el cine mudo podía ser la perfecta ocupación para su padre, un actor que acababa de perder la voz (y el trabajo). El resto de títulos de la serie se ajustó a la dinámica itinerante de los Moving Picture Boys, aunque con un radio de acción bastante más discreto: *The Moving Picture Girls at Oak Farm; Or, Queer Happenings While Taking Rural Plays*, *The Moving Picture Girls Snowbound; Or, The Proof for the Film*, *The Moving Picture Girls Under the Palms; Or, Lost in the Wilds of Florida*, *The Moving Picture Girls at Rocky Ranch; Or, Great Days Among the Cowboys* –todas ellas publicadas en 1914– y *The Moving Picture Girls at Sea; Or, A Picture Shipwreck That Became Real* (1915).

Las primeras novelas de Hollywood dirigidas a un público adulto fueron anónimas y aparecieron publicadas el mismo año, 1915, aunque la teoría más consistente sobre su autoría apunta a un autor único que, probablemente, fue el editor de ambas, Edward J. Clode: *The Love Story of a Movie Star, Or, The Heart Story of a Woman in Love* y *My Strange Life: The Intimate Life Story of a Moving Picture Actress; Illustrated with Photographs of America's Most Famous Motion Picture Actresses*. Los dos títulos se ajustaban al modelo de novela sentimental de tono moralizante, cuyo transparente propósito era el de advertir a las lectoras sobre los riesgos de obtener al mismo tiempo un trabajo en Hollywood y un corazón roto. Sofisticaría ese patrón la posterior *Star of the North* (1916) de Francis William Sullivan, en la que una joven canadiense, que logra trabajar como doble de acción en un rodaje que se ha desplazado cerca de su hogar, se debate entre dos actores que compiten por su corazón: uno es un tipo

desalmado y el otro está casado, pero una providencial viudedad por tormenta de nieve arreglará, estratégicamente, la posibilidad de un final feliz. *The Close-Up* (1918) de Margaret Turnbull y *Presenting Jane McRae* (1920) de Mark Lee Luther serían otras de las tempranas novelas de Hollywood con clara impronta sentimental. La primera presentó la particularidad de utilizar como título uno de los recursos expresivos del lenguaje del cine –el primer plano– para acabar articulando una metáfora a partir del mismo. Cuando sufre el desengaño de descubrir que el jefe que la corteja es un espía alemán, una ejecutiva de Hollywood declara su amor eterno a su prometido, enviado a luchar al frente, a través de esta enfática fórmula: «He sido una chica mala e ingrata, pero te amaba, a ti, al estudio, a la gente y al lugar. Fue todo culpa mía si a veces pasaba por alto la belleza y solo veía los defectos en el primer plano. Ahora me contentaré con los planos generales a larga distancia, porque pertenezco a Jeff»⁷⁸ (Slide, 1995, p. 253). Sobre *Presenting Jane McRae* también se proyectaba la sombra de la Primera Guerra Mundial al contar la historia de una chica atada a un matrimonio infeliz con un director de cine que morirá en el campo de batalla.

Las claves melodramáticas alcanzaban una extremada crispación en *The Girl from Hollywood* (1923) de Edgar Rice Burroughs, publicada el mismo año en que aparecía en el mercado español *Cinelandia*, obra con la que este trabajo del reciente padre literario de Tarzán sólo compartía el haber utilizado como fuente de inspiración las primeras noticias escandalosas surgidas de Hollywood. El año anterior, Wallace Reid, una de las estrellas de la Paramount, había sido ingresado en una clínica de desintoxicación a instancias de su esposa, Dorothy Davenport, actriz bajo contrato en el estudio Universal. Reid moriría al año siguiente en su celda de la clínica, tras haber prendido la mecha de la inspiración para esta novela de Burroughs que dibujaba Hollywood como una nueva Babilonia donde los traficantes de droga encontraban en la voracidad dionisiaca y autodestructiva de estrellas y aspirantes a la fama un terreno abonado para la expansión de un negocio que contemplaba la arbitraria criminalización del inocente como amoral estrategia de distracción. También Roscoe 'Fatty' Arbuckle, protagonista del primer gran escándalo de Hollywood y sustrato oscuro de *Cinelandia*, tuvo ocasión de inspirar a un personaje de *Hollywood Novel*: detrás del orondo cómico John

⁷⁸ «I've been a bad, ungrateful girl, but I did love you, studio, people and place. It was all my fault if sometimes I lost the beauty and only saw the defects in the close-up. I'll be content with the long-distance shots now, because I belong to Jeff». (Traducción propia)

Compton y sus excesos detecta Anthony Slide una posible condensación de las figuras reales de Arbuckle y el cómico John Bunny, que había fallecido en 1915 de una nefritis aguda tras sólo cinco años de carrera. El ficticio John Compton aparecía en la novela *Bobbie in Movieland* (1921) de Francis J. Finn como caótico y poco edificante tutor de un actor infantil que no logra adaptarse a una profesión que le mantiene tan separado de su madre como de la estricta observancia de la fe católica. En el desenlace de la novela, la celebración de la Primera Comunión del pequeño desencadenaba la catártica redención del cómico y sus amigos. En la vida real, 'Fatty' Arbuckle sería convertido ese mismo año por la prensa sensacionalista en paradigma de esa depravación de Hollywood que, poco después, Ramón Gómez de la Serna destilaría con punzante sutileza.

Pero no todo fueron novelas de aventuras para el lector juvenil, ni relatos que empezaban a levantar esa mitología negativa sobre la fábrica de sueños. En esos primeros años de recorrido de la novela de Hollywood también hubo espacio para que una autora como B. M. Bower reflexionara sobre la distancia entre la mitología del *western* como género cinematográfico y la realidad de unos escenarios y tipos humanos que seguían siendo presencia tangible, a través de novelas como *The Phantom Herd* (1916) y *The Quirt* (1920), o para que uno de los *cowboys* más icónicos del género hiciera sus pinitos en el terreno de la literatura infantil con *Told Under a White Oak Tree*, en la que su propio pony ejercía de narrador en un candoroso recuento de anécdotas vividas por el actor y el animal en el mundo del cine. También con el *western* como referencia, Charles E. Van Loan publicó la colección de relatos *Buck Parvin and the Movies: Stories of the Moving Picture Game* (1919), protagonizada por un *cowboy* de la pantalla y su director habitual, Jimmy Montague, personaje que el escritor había creado a imagen y semejanza de Howard Bosworth, actor, guionista, productor y director que había adaptado en 1915 dos relatos de Van Loan en las películas *Little Sunset* y *Buckshot John*. En ocasiones, autores cercanos o vinculados directamente a la industria del cine contribuían a desmontar desde dentro algunos tópicos de la prensa sensacionalista en torno a Hollywood, ofreciendo miradas más benignas a ese universo recién nacido. Reverso de la elemental mirada sobre Hollywood y la religión que propuso *Bobbie in Movieland* sería *Souls for Sale* (1922) de Rupert Hughes, tío de Howard Hugues, novelista y dramaturgo con un declarado amor por la Meca del Cine y su comunidad de creadores: en la novela, cuya

adaptación al cine escribiría y dirigía el propio Hughes al año siguiente, la hija de un sacerdote triunfa como actriz en un Hollywood entendido como territorio de autoafirmación desde el que dejar atrás los sinsabores vitales que le había proporcionado su educación religiosa. En *Eris* (1922) de Robert W. Chambers, prolífico autor que por entonces ya había sido adaptado veintidós veces al cine –en su filmografía figuran títulos como *The Reckoning* (1908, D. W. Griffith) y *The Dark Star* (1919, Allan Dwan)-, se narraba una historia de accidentado ascenso a la fama, con temporal caída en la exclusión social tras la bancarrota de un estudio cinematográfico, evitando los acentos más tremendistas de anteriores aproximaciones a ese esquema narrativo. Guionista perseverante y autor insistentemente adaptado a la pantalla a partir de 1914, la fecha en que el cine asumió su vocación narrativa, Louis Joseph Vance revirtió la óptica de las novelas populares que insistían en esa mirada alarmista sobre Hollywood en *Linda Lee Incorporated. A Novel* (1922), trabajo singular por su minuciosa descripción de los procesos de trabajo en la industria del cine y, también, por encarnar su amenaza, relacionada con el tráfico de drogas, en una figura intrusa que se infiltra en ese espacio edénico de creatividad y alta competencia profesional. La protagonista de *Linda Lee Incorporated. A Novel* es una neoyorquina que abandona a su marido alcohólico para fundar su propia compañía con la intención de lanzarse a sí misma al estrellato, plan vital que sólo se ve desestabilizado cuando el ex marido aparece en Hollywood del brazo de una traficante de drogas. Lynn Summerland, el actor de Hollywood que, al comienzo de la novela, convenció a la protagonista de probar suerte en el cine lanza una frase que suena a declaración de principios exculpatoria de toda una comunidad que empezaba a ser objeto de estricta vigilancia moral por parte de los medios de comunicación y las fuerzas de la ley:

No es California, no es Hollywood, es la naturaleza humana, un tipo específico de naturaleza humana. Encontrarás lo mismo en todas las grandes ciudades; lee los reportajes periodísticos de la campaña contra el narcotráfico. Solo que aquí sabemos más al respecto, porque los estudios se convierten más o menos en un pueblo, y es difícil mantener algo en secreto, se acaba siempre hablando...⁷⁹ (Slide, 1995, p. 255)

⁷⁹ «It isn't California, it isn't Hollywood, it's human nature, one sort of human nature. You'll find the same thing going on in every big city; read the newspaper accounts of the campaign against the drug traffic.

Otra subcategoría de novela de Hollywood también obtuvo cierta presencia relevante durante esos primeros años: la mirada bienhumorada, cuando no satírica, sobre los nuevos arquetipos y situaciones surgidos en el seno de la incipiente industria del cine. Con la colección de relatos *Kid Scanlan* (1920) –protagonizada por un boxeador de la pantalla y narrada por su manager- y con la novela epistolar *There's No Base Like Home* (1920) –sobre un jugador de béisbol cuya esposa prueba suerte en el cine-, el escritor Harry Charles Witwer integró el cine como luminoso referente dentro de la ficción ligera, sostenida sobre un constante ingenio verbal, que era su especialidad y que llevó al crítico literario del *New York Times* a emparentar su tono con el de las veloces comedias de la Keystone. Witwer volvería a recurrir al cine como inspiración en *Bill Grimm's Progress* (1926) y *Yes Man's Land* (1929), ambas centradas en boxeadores devenidos estrellas cinematográficas y publicadas cuando el autor ya se había estrenado como guionista de largometrajes con *The Fourth Musketeer* (1923, William K. Howard) tras una etapa de aprendizaje en el terreno del cortometraje que se había iniciado en 1916. *West Broadway* (1921) y *Laughter Limited* (1922) fueron las aportaciones de la escritora Nina Wilcox Putnam a este registro: dos trabajos en los que se transgredía el código melodramático de la aspirante a actriz que llega a la Meca del Cine para encontrar abusos sentimentales y tentaciones autodestructivas, a través de las historias respectivas de una actriz que intenta frenar por sus propios medios el supuesto avance del comunismo en Hollywood y de una muchacha que acaba trabajando en el servicio doméstico –y resistiendo los peligros del entorno merced a su honestidad inquebrantable- tras llegar a la ciudad atraída por un contrato cinematográfico inexistente. Por su parte, *Real Life: Into Which Miss Leda Swan of Hollywood Makes an Adventurous Excursion* (1921) de Henry Kitchell Webster narraba, prescindiendo de todo dramatismo, la tonificante aventura que vivía una estrella de la pantalla tras su encuentro azaroso con un violinista, experiencia que servía a ambos para disfrutar de un baño de realidad fuera de sus exigentes ámbitos profesionales.

La más célebre y consistente novela de Hollywood de esos primeros años perteneció justamente a esta modalidad: *Merton of the Movies* (1922) del escritor satírico Harry Leon Wilson. La novela apareció originalmente serializada en las páginas del *Saturday Evening Post*

Only, out here we know more about it, because the studios become more or less one big village, and it's hard to keep anything quiet, talk will get out...» (Traducción propia)

antes de publicarse en forma de libro y fue merecedora de dos adaptaciones cinematográficas: la primera recibió en España el ramoniano título de *Merton en Cinelandia* (*Merton of the Movies*, 1924, James Cruze) y la segunda fue el vehículo para Red Skelton *Merton of the Movies* (1947, Robert Alton). Wilson dedicó tres meses a documentarse sobre el terreno para esta historia protagonizada por un joven del Medio Oeste que veía cumplirse de manera amarga su sueño de Hollywood al alcanzar notoriedad como cómico (involuntario) tras protagonizar una película paródica que él, en su ingenuidad, se había tomado completamente en serio. Al día siguiente de la primera proyección de la película, el personaje cobra dolorosa conciencia de lo que ha ocurrido al escuchar las conversaciones del resto de compañeros en la cafetería del estudio, a través de las cuales se revela una fractura entre su autopercepción y el modo en que lo han visto los demás:

“Para empezar, mira esa cara de comedia zafia. Y luego, algo peculiar, incluso cuando está imitando a un mal actor, de alguna manera sientes que no todo es imitación. Es arte. Te lo garantizo, pero notas que seguiría siendo un mal actor si intentara imitar a uno bueno. De alguna manera, descubrió sus límites y decidió ser lo que Dios quería que fuera. ¿Eso responde a tu pregunta? Te da un plus de actuación, y si ese no es el plus en este caso, me he equivocado en mis cábalas.”

“Supongo que tienes razón, algo así. Y, de hecho, el verdadero *pathos* está allí. Tiene que ser así. Nunca hubo un gran comediante sin él, y este es genial. Lo admito y admito todo lo que dices sobre nuestro público. Supongo que nunca podremos vender a veinte millones de personas al día películas demasiado exigentes para la inteligencia humana. Pero ¿no podríamos vender algo mejor a un millón o unos pocos miles?”⁸⁰
(Wilson, 2015, p. 427)

⁸⁰ «To begin with, look at that low-comedy face of his. And then -something peculiar- even while he's imitating a bad actor you feel somehow that it isn't all imitation. It's art. I grant you, but you feel he'd still be a bad actor if he'd try to imitate a good one. Somehow he found out his limits and decided to be what God meant him to be. Does that answer you? It gives you acting-plus, and if that isn't the plus in this case I miss my guess.

I suppose you're right -something like that. And of course the real pathos is there. It has to be. There never was a great comedian without it, and this one is great. I admit that, and I admit all you say about our audience. I suppose we can't ever sell to twenty million people a day pictures that make any demand on

La novela de Wilson es la que, en esos primeros años de andadura de la *Hollywood Novel*, propuso una mirada más compleja e incisiva sobre la industria del cine, al plantear esa idea de un estrellato alcanzado a la contra de las propias intenciones del protagonista y al mostrar el funcionamiento de una industria capaz de manipular a sus integrantes y, de paso, a un gran público estimulado en sus más bajos y viscerales instintos. En el capítulo en el que el sufrido Merton asiste a la proyección de la película rodeado de espectadores que ríen desaforadamente ante su perplejidad, Wilson se toma la molestia de describir el modo en que el uso de primeros planos malintencionados o intertítulos irónicos va desarticulando el sentido de la aventura heroica que el personaje creía haber protagonizado. Wilson volvería a la *Hollywood Novel* en *Two Black Sheep* (1931) para ofrecer una mirada satírica sobre los principios del sonoro y el continuo flujo de buscavidas con destino a la Meca del Cine.

Hubo otras novelas de Hollywood durante los años previos a la publicación de *Cinelandia* que flirtearon con géneros como la novela criminal –es el caso de *The Film of Fear* (1917) de Arnold Fredericks, que no era una pura *Hollywood Novel*, dado que ambientaba su acción en la industria cinematográfica neoyorquina, o de *The Film Mystery* (1921) de Arthur Benjamin Reeve- o con el fantástico –*A King in Babylon* (1923) de B. E. Stevenson, donde el director de fotografía de un rodaje en Egipto detallaba la probable posesión del actor protagonista por parte del espíritu de un faraón-. Todo este corpus deja claro que la incipiente industria de Hollywood poseía el suficiente poder de seducción como para erigirse en socorrido tema dentro de todas las variables de la literatura popular. También resulta evidente que los elementos que se asimilaron de manera más inmediata tenían que ver con el cine como fenómeno sociológico, como una forma nueva de la mitología americana del triunfo y el éxito profesional, pero las posibilidades del cine como lenguaje expresivo sólo eran exploradas de manera aún superficial e insuficiente: es interesante que una novela romántica adopte el título de *The Close-up*, pero resulta más productivo imaginar una novela romántica que realmente hubiese podido hacer justicia a ese bautismo en lugar de reducirlo a una metáfora pintoresca. También tiene su importancia que una autora como B.M. Bower planteara el problema de la

the human intelligence. But couldn't we sell something better to one million-or a few thousand?»
(Traducción propia)

realidad y la representación en torno a los *westerns* de los orígenes en dos de sus novelas, pero sus observaciones resultan más valiosas como testimonio de un mundo en transformación –ese Salvaje Oeste que empieza a sentirse invadido por los objetos y las tecnologías de la modernidad- que como confrontación frente a un nuevo lenguaje artístico.

Cinelandia de Ramón Gómez de la Serna no llegó al territorio nativo de la *Hollywood Novel* hasta 1930, fecha de su publicación en inglés por parte de Macaulay Company. Por entonces, la marca Victor Appleton había tenido tiempo de crear –y extenuar- otra serie de novelas juveniles de tema cinematográfico –la de los Movie Boys- y Anita Loos ya había publicado el chispeante díptico formado por *Los caballeros las prefieren rubias* (1925) y *Pero se casan con las morenas* (1928), que, aunque tocaba muy tangencialmente la industria del cine, forjaba y desarrollaba un arquetipo picaresco de joven arribista de moral relajada que podría mantener un parecido razonable con las falsas ingenuas ramonianas. Al mismo tiempo, la obra de Loos contemplaba con afilada ironía el incremento de vigilancia moral sobre Hollywood tras el reguero de escándalos que había encontrado su culminación en el caso de ‘Fatty’ Arbuckle que nutrió el imaginario de *Cinelandia*:

Por eso, para que Henry tenga algo que hacer mientras el señor Montrose y yo trabajamos en el guión, le dije que organizara una Liga del Bienestar para que las chicas que trabajan de extra pudieran contarle todos sus problemas y él pudiera darles ayuda espiritual. Ha sido todo un éxito, porque ahora no hay mucho trabajo en los demás estudios y todos los extras no tienen nada mejor que hacer y saben que Henry no les dará un trabajo en nuestro estudio si no se hacen de la Liga. Cuantas más atrocidades le cuenten a Henry acerca de su vida antes de conocerle, mejor para él, y Dorothy dice que estuvo en el estudio ayer y dice que, si los guiones que esas extras han escrito sobre sus vidas para contárselos a Henry pudieran ser filmados y pasaran la censura, las películas serían menos ingenuas. (Loos, 1986, p. 119-120)

La ficha que dedica Anthony Slide a *Cinelandia* en su guía crítica del género resulta desalentadora en su brevedad y superficialidad: «*Movieiland* (Macaulay Company, 1930), traducida del español por Angel Flores, presenta una mirada muy ficticia sobre Hollywood, sus

estrellas y sus grandes películas, "acontecimientos demasiado hermosos para ser verdad". Originalmente publicada bajo el título de *Cinelandia*, el autor era un español que nunca pisó Los Ángeles.»⁸¹ (Slide, 1995, p.110-111). Más desalentador es comprobar la ausencia de *Cinelandia* en la selección de cien novelas sobre el cine que la revista *Sight & Sound* publicó en su número de agosto de 2018, dado que, en este caso, el criterio de selección obedecía más a cuestiones de excelencia literaria que al mero componente temático. No obstante, este listado, que incluye una única novela española –*El cine de los sábados* (1994) de Terenci Moix- y que no olvida otros títulos del ámbito hispanoamericano como *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares y *Pubis angelical* (1979) de Manuel Puig, es un buen instrumento para localizar algunas obras literarias previas a *Cinelandia* que sí se plantearon ese problema que sus coéneas norteamericanas todavía tardarían en afrontar: ahondar en el cine como lenguaje, esbozar una cierta teoría del medio y, quizá, finalmente, encontrar en su fondo esa latencia fantasmática con la que cargaba el nuevo medio.

Es el caso de *Mrs. Bathurst*, un relato de Rudyard Kipling publicado en 1904 que presenta a un grupo de oficiales navales que rememoran viejas anécdotas mientras beben cerveza durante un permiso en Ciudad del Cabo. La conversación acaba centrándose en un marinero que desertó, Vickery, enamorado de una viuda que regentaba un hotel en la ciudad neozelandesa de Auckland. Uno de los contertulios evoca los últimos días que pasó junto al desertor, jornadas de camaradería etílica en las que un circo que presentaba como novedad una sesión de proyecciones cinematográficas, bajo el título de *Hogar y Amistad por Tres Peniques*, se convirtió en el inesperado foco de una obsesión:

Estábamos en primera fila y "Hogar y Amistad" no tardó en dar comienzo. Vickery me tocó en la rodilla cuando arrancó la función. "Si ves algo que llame tu atención", dice, "házmelo saber"; luego continuó chasqueando la dentadura. Vimos el puente de Londres y todas esas cosas, y resultó ser de lo más interesante. Nunca antes había

⁸¹ «*Movieland* (Macaulay Company, 1930), translated from the Spanish by Angel Flores, presents a highly fictionalized look at Hollywood, its stars, and its great films, "events too beautiful to be true". Originally published under the title *Cinelandia*, the author was a Spaniard who never set foot in Los Angeles». (Traducción propia).

visto nada igual. Podía oírse el zumbido de una pequeña dinamo, pero las imágenes eran reales –vivas y en movimiento.

—Las he visto —dijo Hooper—. Ni que decir tiene que proceden del propio objeto en sí.

—Después vimos cómo el Correo del Oeste entraba en Paddington sobre la gran cortina de la linterna mágica. Al principio el andén estaba vacío y los mozos de maleta esperando. Luego llegó la locomotora, de frente, y las mujeres sentadas en primera fila dieron un respingo al ver cómo se dirigía directamente hacia ellas. Entonces se abrieron las puertas y los pasajeros bajaron y los mozos se ocuparon del equipaje – como la vida misma. Solamente cuando alguien se aproximaba demasiado a los espectadores acababa saliéndose del cuadro, por así decir. Yo estaba cada vez más interesado. Todos nosotros lo estábamos. Vi a un anciano con peluquín recogiendo un libro que había dejado caer cuando, muy lentamente, desde la retaguardia de un par de mozos de maleta –portando un pequeño retículo y mirando alternativamente a uno y otro lado– emergió la figura de la Sra. Bathurst. Reconocería su andar entre el de cien mil mujeres. Ella no dejaba de avanzar y nos miraba fijamente con esa mirada cegajosa a la que Pritch se refería antes. Caminó y caminó hasta que desapareció del cuadro, igual que danza una sombra sobre una vela, y entonces oí a Dawson vocear desde los asientos de atrás: “¡Jesucristo! ¡Si es la Señora Bathurst!”.

Hooper tragó saliva y se inclinó hacia adelante con determinación.

—Vickery volvió a tocarme en la rodilla. Estaba chasqueando sus cuatro dientes postizos con la mandíbula descolgada, como si se tratase de un moribundo al final de su agonía. “¿Estás seguro?” me dice. “Seguro”, le contesto, “¿no escuchaste a Dawson

decirlo? Vamos, que es ella en persona”. “Yo ya estaba convencido de ello”, dice, “pero te traje para asegurarme. ¿Me acompañarás otra vez mañana?”.⁸²

La película descrita en el relato de Kipling, que podría llevar el título de *Llegada del tren a la estación de Paddington*, se ajusta al modelo Lumière y, del mismo modo en que los trabajos de los padres del cine prendieron en algunos espectadores, cronistas y literatos de la época la mecha de lo espectral, en *Mrs. Bathurst* estas imágenes tan aferradas a lo cotidiano y al registro directo de lo real desencadenarán algo tan incontrolable e irracional como una historia de *amour fou*. Kipling detalla cómo el personaje de Vickery, hechizado por lo que cree que es la imagen de su amada, acude una y otra vez a ver la misma película, hasta que, de alguna manera, acaba siendo aniquilado por esa obsesión:

El hombre era un maldito lunático –debe haberlo sido durante meses, quizás años–. Yo algo sé sobre maníacos, como cualquiera en el Servicio. He sido compañero de tripulación de un patrón loco y de un Teniente Primero lunático – aunque no a la misma vez, gracias al Cielo–. Podría darle ahora mismo los nombres de tres capitanes que debieran estar encerrados en un manicomio, pero no tengo intención de entrometerme con los trastornados a menos que empiecen a repartir golpes a diestro y siniestro con baquetas y manivelas de cabrestante. Una sola vez me la jugué con Master Vickery. “Me pregunto qué estará haciendo ella en Inglaterra”, me dice. “¿No te da la sensación de que pudiese estar buscando a alguien?”. Esto fue nuevamente en los Jardines, con el viento soplando del sudeste mientras hacíamos nuestra desesperada ronda. “Me busca a mí”, dice parándose en seco bajo una farola y tableteando los dientes.

El hallazgo del cadáver carbonizado de Vickery pone el perturbador punto y final a esta historia de una pasión amorosa alimentada por las imágenes del cine de los orígenes. Un relato que podría encontrar su contrapartida referida a un cine narrativo con su constelación de estrellas en el relato *Polar, estrella* de Francisco Ayala. El *amour fou* también está en el centro

⁸² Esta cita –y las siguientes– procede de la única traducción al español existente del relato de Rudyard Kipling. Es una traducción no acreditada, localizada en la página web Literatura. us. (https://www.literatura.us/idiomas/rk_mrs.html)

de la primera novela europea ambientada en la industria cinematográfica que intentará elaborar una suerte de poética del cine: *Cuadernos de Serafino Gubbio operador* de Luigi Pirandello, que fue publicada originalmente en 1915, pero no alcanzaría su forma definitiva hasta la edición de 1925. Uno de los grandes hallazgos de esta novela es la figura (y la voz) de su protagonista y narrador, el operador de cine Serafino Gubbio, que intenta ser un testigo tan deshumanizado y mecánico como el objetivo de su cámara, esbozando una idea que encontraría su desarrollo teórico en *La inteligencia de una máquina* de Jean Epstein, aunque la mirada de Pirandello no esconde su hostilidad hacia el nuevo medio. El conflicto que plantea Pirandello es de palpable riqueza: Gubbio intenta fortalecer su objetividad a toda costa, sin implicarse en los excesos emocionales (de ficción) que su ojo mecánico registra, pero la vida y el trabajo se entremezclan de forma tan perversa como problemática cuando se ve envuelto, contra su voluntad, en un intrincado enredo sentimental que se ha cobrado, como víctima inocente, al joven pintor al que conoció en sus años como profesor. El joven se ha suicidado, enfermo de amor por una diva cinematográfica de origen ruso, cuyo poder de seducción alcanza también a un patético buscavidas que intentará abrirse paso como actor ante las suspicacias de la actual pareja de la estrella, un actor primitivo y brutal. La relación de la actriz con su actual pareja tienen también su nota al pie: lejos de una relación amorosa, lo que prima ahí es la dinámica autopunitiva de ella, que cree redimir su responsabilidad ante el suicidio del joven sometiéndose a la compañía de un tipo incapaz de comprenderla y que la hace infeliz. En la novela abundan las observaciones en torno a la mentira y el artificio, y también en torno al cine como dispositivo vampírico capaz de drenar la vida, en una clave que anticipa el tratamiento que ambas ideas recibirán en *Cinelandia*. Así ocurre, por ejemplo, en este fragmento que describe el descenso del personaje hacia las salas de archivo y revelado de la productora en la que trabaja:

Aquí se cumple misteriosamente la obra de las máquinas.

Toda aquella vida que las máquinas han comido con la voracidad de los animales afectados por la solitaria, se vuelca aquí, en las amplias salas subterráneas, mitigadas las tinieblas por opacas bombillas rojas, que tiñen siniestramente de una suave tinta sangrienta las enormes palanganas preparadas para el baño.

La vida engullida por las máquinas está allí, en aquellas solitarias, digo en las películas ya envueltas en sus fundas.

Hay que fijar esta vida, que ya no es vida, para que otra máquina pueda devolverle el movimiento aquí suspendido en tantos instantes.

Estamos como en un vientre, en el que se está desarrollando y formando una monstruosa gestación mecánica. (Pirandello, 2016, p. 82)

En otro fragmento de la novela, el personaje reflexiona sobre la paradoja de sostener un artificio sobre la impresión de realidad de la reproducción fotográfica:

No se trabaja por juego, porque nadie tiene ganas de jugar. ¿Pero, cómo tomarse en serio un juego, que no tiene otro objetivo, si no el de engañar –no a sí mismos- sino a los otros? ¿Y engañar, poniendo en pie las ficciones más estúpidas, a las que la máquina se encarga de dar la realidad maravillosa?

De esto resulta, a la fuerza y sin posibilidad de engaño, un híbrido juego. Híbrido porque en él la estupidez de la ficción tanto más se descubre y alienta, en cuanto que se ve actuada precisamente con el medio que menos se presta al engaño: la reproducción fotográfica. Debería comprenderse que lo fantástico no puede adquirir realidad sino por medio del arte, y que esa realidad, que puede darle una máquina, lo mata, por el solo hecho de que le viene dada por una máquina, es decir, por un medio que descubre y demuestra la ficción por el hecho mismo que lo da y lo presenta como real. Si es mecanismo, ¿cómo puede ser vida, cómo puede ser arte? Es casi como entrar en uno de esos museos de estatuas vivientes, de cera, vestidas y pintadas. No se siente más que la sorpresa (que aquí puede ser también repugnancia) del movimiento, donde no es posible la ilusión de una realidad material.

Y nadie cree en serio que se pueda crear, esta ilusión. Se hace lo mejor posible para dar material a utilizar a la máquina, aquí en los arsenales, allá en los cuatro estudios o en los escenarios. El público, como la máquina, engulle todo. Se hace dinero a espuestas, y millares y millares de liras se pueden gastar alegremente para la construcción de una escena, que en la pantalla no durará más de dos minutos. (Pirandello, 2016, p. 84-85)

En la novela también cobra importancia el tema de la muerte, aunque no adquiere esa centralidad que ocupará en *Cinelandia* de Ramón Gómez de la Serna. El rodaje de una escena peligrosa con una tigresa centra el clímax final, en el que el protagonista será capaz de rodar sin alteración de ánimo, finalmente como si fuera una máquina, la muerte cruenta de uno de los actores, como si fuera el Peter Finch de esa bastardización de *Vértigo* (*De entre los muertos*) que fue la cruda y visceral *La leyenda de Lylah Clare* de Robert Aldrich. Las leyendas negras en torno a la filmación de muertes reales que, a partir de los años 60 y 70, dieron pie a la mitología en torno a las *snuff movies* tienen sus raíces en los mismos orígenes del cine. Ya en 1907, en la segunda historia –*Un beau film*– de *L'Amphion faux messie ou Histoires et aventures du Baron D'Ormesan*, relato incluido posteriormente en *L'Hérésiarque et Cie* (1910), Guillaume Apollinaire ya había imaginado a una banda de perversos diletantes que creaba una productora para materializar películas de encargo, y recibía –así como cumplía– la proposición de registrar un asesinato real, con la inestimable colaboración de un asesino a sueldo:

El asesino, con la punta de su daga, apuñaló a su víctima en el brazo. El joven se puso de pie de un salto y saltó con una fuerza diez veces mayor sobre la espalda de su agresor impulsado por el terror. Hubo una corta pelea. La joven también despertó de su desmayo y corrió en ayuda de su amiga. Pero ella cayó primero, golpeada en el corazón por una puñalada. Luego llegó el turno del joven. Se hundió, con la garganta cortada. El asesino hizo las cosas bien. Su pañuelo no sufrió trastorno durante esta pelea. Lo mantuvo intacto mientras nuestro dispositivo funcionaba:

"¿Están satisfechos, caballeros?", Nos preguntó, "¿y ahora puedo lavarme?"

Lo felicitamos, se lavó las manos, se cepilló el pelo, se cepilló a sí mismo.

Entonces la cámara se detuvo⁸³. (Apollinaire, 2007)

La mirada de Pirandello está lejos de la dinámica transgresora de Apollinaire, pero acaba llegando a hondas reflexiones sobre la relación que el cine establece entre falsedad y verdad y, también, entre temporalidad y mortalidad. En el Cuaderno Tercero de la novela, Serefino Grubbio se acerca a la jaula en la que espera la tigresa para ser utilizada en el rodaje y piensa:

La India será fingida, la *jungla* será fingida, el rodaje será fingido, fingida la *miss* y fingidos los pretendientes: solo la muerte de este pobre animal no será fingida. ¿Pueden creerlo? ¿Y no sienten cómo se les retuercen las vísceras de la indignación? (Pirandello, 2016, p. 88)

En su progresiva impugnación del cine, Pirandello no se olvida de reflexionar sobre el conflicto que supone para un verdadero actor que su interpretación quede encerrada en celuloide, acercándose así a esa dialéctica entre teatro y cine que también plantearon los escritores españoles de la generación del 98, con Miguel de Unamuno al frente de la posición que rechazaba un supuesto arte despojado de la elocuencia de la palabra:

⁸³«L'assassin, de la pointe de son poignard, piqua sa victime au bras. Le jeune homme bondit sur ses pieds et sauta avec une force décuplée par l'effroi sur le dos de son agresseur. Il y eut une courte lutte. La jeune femme revint aussi de son évanouissement et se précipita au secours de son ami. Mais elle tomba la première, frappée au cœur d'un coup de poignard. Puis ce fut le tour du jeune homme. Il s'affaissa, la gorge coupée. L'assassin fit bien les choses. Son mouchoir n'avait pas été dérangé pendant cette lutte. Il le conserva tant que notre appareil fonctionna:

—Êtes-vous contents, messieurs, nous demanda-t-il, et puis-je maintenant faire ma toilette?

Nous le félicitâmes, il se lava les mains, se recoiffa, se brossa.

Ensuite, l'appareil s'arrêta». (Traducción propia).

Para la selección de esta cita se ha recurrido a la versión digital del libro disponible en la web de The Project Gutenberg y por eso no se indica referencia a la paginación:
<https://www.gutenberg.org/files/22356/22356-h/22356-h.htm>

Por nuestra parte, cúmplenos declarar que no nos atrae el cine. Acaso porque somos más de tipo auditivo que visual y porque cuando vamos al teatro vamos a él más a oír que a ver. Y nada nos molesta más que el que aparezcan unos fantasmas que gesticulan y mueven los labios como quienes están hablando y hay asombro, o ira, o amor, en sus ademanes, y miradas, y luego se nos dice en un cartel, y por escrito, lo que se han dicho. Que es como si una pareja bailase un baile sin música y luego nos hiciesen oír el aire bailable que había bailado. (Unamuno, 2019, p.12)

Pirandello, no obstante, logra esquivar el tinte reaccionario que Unamuno imprimiría a su reflexión, expuesta en su texto de 1921 *Teatro y cine*. En *Cuadernos de Serafino Gubbio operador*, el escritor sintetiza así el choque entre un oficio que vive en el instante y un dispositivo con el poder de colocar ese instante fuera del tiempo, vaciándolo de su sentido original:

Aquí [los actores] se sienten como en el exilio. En exilio no solo del escenario, sino casi también de sí mismos. Porque su acción, la acción viva de su cuerpo vivo, allá, en la tela de los cinematógrafos, ya no está: está sólo su imagen, captada en un instante, en un gesto, en una expresión, que se escurre y desaparece. Advierten confusamente, con una sensación angustiosa, indefinible, de vacío, más aún, de vaciamiento, que su cuerpo está casi substraído, suprimido, privado de su realidad, de su respiración, de su voz, del sonido que produce al moverse, para convertirse solo en una imagen muda, que tiembla por un momento en la pantalla y desaparece en silencio, de repente, como una sombra inconsistente, juego de ilusión sobre un pálido pedazo de tela.

Se sienten esclavos ellos también de esta cámara estridente, que parece sobre el trípode plegable una gran araña agazapada, una araña que succiona y absorbe su realidad viva para hacerla apariencia evanescente, momentánea, juego de ilusión mecánica frente al público. Y aquel que les despoja de su realidad y se la da como un alimento a la cámara; que reduce a sombra su cuerpo, ¿quién es? Soy yo, Gubbio. (Pirandello, 2016, p.100)

La mirada del Pirandello no es en absoluto ingenua, ni parece emerger de la posición numantina de quien no se muestra capaz de descifrar y asimilar una nueva sensibilidad artística. El autor aún no había sido adaptado al cine cuando publicó la primera versión de esta novela, pero la segunda edición del libro apareció cuando sus obras ya habían inspirado seis producciones cinematográficas italianas y estaba próxima a estrenarse la ambiciosa adaptación de *El difunto Matías Pascal* que Marcel l'Herbier rodó para la compañía Films Albatros con el prestigioso actor ruso (blanco) Ivan Mozzhukhin en el papel protagonista. En las páginas de *Cuadernos de Serafino Gubbio operador*, de hecho, Pirandello imagina un posible destino redentor para el cine, que constiría en la capacidad de capturar la vida en sus componentes más incontrolables y caóticos. Cuando un personaje define la profesión de Gubbio como envidiable, este elabora la siguiente reflexión:

Envidiable, sí, quizá; pero si estuviera aplicada solamente a captar, sin ninguna estúpida invención o construcción imaginaria de escenas y de hechos, la vida, así como viene, sin elección y sin ningún propósito; los actos de la vida como se hacen sin pensar cuando se vive y no se sabe que una cámara a escondidas les quiera sorprender. ¡Quién sabe qué ridículos nos parecerían! Más que ninguno, los nuestros mismos. Al principio, no nos reconoceríamos; exclamaríamos, estupefactos, mortificados, ofendidos: «¿pero, cómo? ¿yo, así? ¿yo, esto? ¿camino así? ¿me río así? ¿yo, este acto? ¿yo, esta cara?». Claro que no, querido, no tú: tu apresuramiento, tu deseo de hacer esta o aquella cosa, tu impaciencia, tu ansiedad, tu ira, tu alegría, tu dolor... ¿Cómo puedes saber tú, que las tienes dentro, de qué manera todas estas cosas se presentan fuera! Quien vive, cuando vive, no se ve: vive... ¡Ver cómo se vive sería un espectáculo bien ridículo!

¡Ah si estuviera destinada a esto solamente mi profesión! Al solo intento de presentar a los hombres el ridículo espectáculo de sus actos impensados, la vista inmediata de sus pasiones, de su vida tal y como es. De este vida, sin sosiego, que no concluye.
(Pirandello, 2016, p.140)

El lector cinéfilo podría aventurar, en este punto, si el deseo que en este fragmento formulaba Pirandello para el futuro del cine lo acabó cumpliendo el neorrealismo, la Nouvelle Vague, el cine directo, el *cinema vérité* o la frialdad panóptica de las cámaras de videovigilancia. Dos escenas ancladas en la distancia temporal entre dos imágenes proporcionan a las últimas páginas de la novela sus notas más conmovedoras antes de ese desenlace donde se darán la mano lo trágico y lo ridículo. En la primera de ellas, el protagonista visita en su domicilio a la actriz que centra el tumultuoso enredo sentimental del relato y contempla cómo los seis retratos que le hizo su amigo, el pintor suicida, siguen decorando las paredes de la casa. La coexistencia de la presencia física de la actriz y esas pinturas idealizadas, testimonio de un tiempo donde la felicidad de un destino común parecía posible, se le hace insoportable:

Me sentí, de repente, por esta náusea, ajeno a todos, a todo, incluso a mí mismo, liberado y como vaciado de cualquier interés por todo y por todos, recompuesto en mi oficio de operador impasible de una cámara de cine, vuelto a dominar solo por mi primer sentimiento, es decir, que todo este fragoroso y vertiginoso mecanismo de la vida, no puede producir ya más que estupidez. ¡Estupideces afanosas y grotescas! ¿Qué hombres, qué enredos, qué pasiones, qué vida, en un tiempo como este? La locura, el delito o la estupidez. ¡Vida de cinematógrafo! Aquí está: esta mujer que estaba frente a mí, con los cabellos de cobre. Ahí, en las seis telas, el arte, el sueño luminoso de un jovencito que no podía vivir en un tiempo como este. Y aquí, la mujer, caída desde aquel sueño; caída desde el arte al cinematógrafo.

¡Venga, entonces, una cámara para rodar! ¿Habrás aquí un drama? He aquí a la protagonista.

-¡Atención, se rueda! (Pirandello, 2016, p. 237)

La otra escena se centra en la conversación final que mantiene el protagonista con Aldo Nuti, el pretendiente de la diva Varia Nestoroff que carga también con parte de culpa por el suicidio del joven pintor, antes de la jornada de rodaje de la escena de la muerte de la tigresa. A partir de un comentario sobre la temporalidad y un retrato de su padre, Nuti sugiere al narrador su pulsión autodestructiva y abre la puerta a la posibilidad de un sacrificio deliberado:

-Es curioso el efecto que nos hace nuestra imagen reproducida fotográficamente, incluso en un simple retrato, cuando nos detenemos a mirarla por primera vez. ¿Por qué?

-Quizá –le respondí-, porque nos sentimos fijados en un momento, que no está ya en nosotros, que se hará y se seguirá haciendo cada vez más, lejano.

-¡Quizá! –suspiró-. Cada vez más lejano para nosotros...

-No –añadí-, también para la imagen. La imagen envejece también ella, tal cual envejecemos nosotros poco a poco. Envejece, incluso aunque esté fijada allí, siempre en aquel momento; envejece joven, si somos jóvenes, porque aquel joven de allí se hace de año en año cada vez más viejo con nosotros, en nosotros.

-No lo entiendo.

-Es fácil entenderlo, si se piensa un poco. Mire: el tiempo, desde allí, desde aquel retrato, no procede ya hacia adelante, no se aleja cada vez más de hora en hora con nosotros hacia el futuro; parece que se quede allí fijado, pero se aleja también él, en sentido inverso; se adentra cada vez más en el pasado, en el tiempo. Por consiguiente la imagen, allí, es una cosa muerta que con el tiempo se aleja poco a poco también ella cada vez más en el pasado y cuanto más joven es, más vieja y lejana se hace.

-Ah, ya, así... Sí, sí –dijo-. Pero hay algo que es más triste. Una imagen envejecida joven en vacío.

-¿Cómo en vacío?

-La imagen de alguien muerto joven.

Me di la vuelta de nuevo para mirarle, pero él añadió inmediatamente:

-Tengo un retrato de mi padre, muerto muy joven, aproximadamente a mi edad; tanto que yo no lo conocí. La he custodiado con reverencia esta imagen, aunque en realidad no me diga nada. Me ha envejecido ella también, sí, sumergiéndose, como usted dice, en el pasado. Pero el tiempo que ha envejecido la imagen, no ha envejecido a mi padre; mi padre no ha vivido este tiempo. Y se presenta ante mí, en vacío, desde el vacío de toda esta vida que para él no ha existido; se presenta ante mí con su antigua imagen de joven que no me dice nada, que no puede decirme nada, porque ni siquiera sabe que yo existo. Y de hecho es un retrato que él se hizo antes de casarse; retrato, por tanto, de cuando no era mi padre. Yo en él, allí, no estoy, como toda mi vida ha estado sin él.

-Es triste...

-Triste, sí. Pero en cada familia, en los viejos álbumes de fotos, sobre las mesitas frente al canapé de los salones provincianos, piense cuántas imágenes amarillentas de gente que ya no dice nada, que no se sabe ya quién ha sido, qué ha hecho, cómo ha muerto...

De repente, cambió de tema para preguntarme ceñudo:

-¿Cuánto puede durar una cinta? (Pirandello, 2016, p.281-283)

Tres años después de la publicación de la primera versión de *Cuadernos de Serafino Gubbio operador*, muy lejos de esa cinematografía italiana que acabaría siendo la impulsora de una de las grandes revoluciones expresivas del medio –la revolución neorrealista de finales de los 50-, el japonés Junichiro Tanizaki publicaba un excéntrico relato de terror que, bajo el título de *El tumor de rostro humano*, fundaba un tópico –el de la película maldita- que encontraría su tardía continuidad en trabajos que aportarían estimulantes variantes al tema como *Parpadeo* de Theodore Roszak, *Zeroville* de Steve Erickson, *La casa de hojas* (2000) de Mark Z. Danielewski, *Londres después de medianoche* (2012) del mexicano Augusto Cruz, *Última sesión* (2013) de Marisha Pessl y *Experimental film* (2015) de Gemma Files. Autor cuyas posteriores obras literarias acabarían inspirando títulos tan fundamentales del cine japonés como *La señorita Oyu* (*Oyû-sama*, 1951, Kenji Mizoguchi) o *Manji* (1964, Yasuzô Masumura) o seduciendo a cineastas europeos con debilidad por el escándalo, como bien ilustran los ejemplos de *La llave secreta* (*La chiave*, 1983, Tinto Brass) y *Berlín interior* (*The Berlin Affair*, 1985, Liliana Cavani), Junichiro Tanizaki desarrolló su primera etapa como escritor bajo el signo del *eroguro*, esa tradición estética japonesa que parte de la fusión entre lo erótico y lo grotesco y que tuvo en la figura de Edogawa Rampo a uno de sus más ilustres representantes literarios. Por otra parte, Tanizaki pertenecía por entonces al movimiento Jun'eigageki undô, que abogaba por la esencialidad de un cine puro, desligado de los códigos teatrales. Publicaciones de crítica cinematográfica como *Kinema Record* y *Kinema Junpo* y cineastas como Eizô Tanaka o el también crítico Norimasa Kaeriyama libraban una lucha cultural que tenía sus trazos específicos, pues el cine japonés de principios de siglo no sólo prolongaba las tradiciones expresivas del kabuki y el teatro shinpa, sino que también veía condicionados sus modos de expresión por la presencia del benshi o recitador, cuya declamación privilegiaba las tomas en continuidad en plano general –que le concedían el tiempo indoneo para su recitado, concebido como un arte y un ritual en sí mismo-, obstaculizando toda posibilidad de desarrollo para un montaje dinámico y bloqueando el empleo de primeros planos o planos detalle. El cine japonés de principios de siglo era, en suma, un arte recién nacido al que el peso de la tradición cultural de su país no dejaba crecer. En su artículo *Presente y futuro de las películas japonesas* (*Katsudô shashin no genzai to shôrai*), publicado en septiembre de 1917 en la revista

Shinshōsetsu, Tanizaki reivindicaba el potencial del cine para la imagen fantástica y argumentaba la superior capacitación del nuevo lenguaje para adaptar todas aquellas obras literarias que el teatro había considerado inadaptable: entre otras posibilidades, el autor de *Elogio de la sombra* mencionaba los relatos de Edgar Allan Poe y la *Divina Comedia* de Dante, que ya había sido parcialmente adaptada por el cine italiano en cuatro ocasiones entre 1911 y 1912. A continuación, el escritor hacía una firme reivindicación de la autonomía del lenguaje fílmico y de la fértil cercanía que los modos de representación del cine podían mantener con la pintura:

Cuando uno aísla una parte de una determinada escena y amplía la imagen, es decir, cuando es capaz de presentar detalles, esto aumenta de manera increíble el efecto de la interpretación y ayuda a las transiciones entre escenas. En este sentido, la película está mucho más cerca de la pintura que la representación teatral. En el teatro, no es posible componer una escena como en una pintura, sin embargo, en el cine, tales escenas pueden lograrse de manera espléndida. Además, mientras el escenario siempre conlleva una distancia fija entre actores y espectadores, la película permite que los actores se acerquen a centímetros del espectador y, otras veces, aparezcan a una distancia de varias manzanas, lo que permite a los intérpretes explorar el rango completo de sus habilidades, tanto en sus movimientos como en expresión facial.⁸⁴

(Tanizaki, 2005a, p.67)

Tanizaki cuestiona, también, la perpetuación de los maquillajes tradicionales del kabuki en el imaginario cinematográfico, así como la continuidad de los onnagata, los actores masculinos que interpretaban papeles femeninos. Su argumentación llega a un llamativo punto de proximidad con lo que plantearía Jean Epstein cuatro años más tarde en *Buenos días, cine*: cuando Tanizaki habla de la condición sagrada del rostro humano —y, por extensión, del actor

⁸⁴ «When one isolates a portion of a certain scene and enlarges the image, that is, when one is able to present details, how incredibly much this heightens the effect of the performance and aids with transitions. In this sense, in its depiction of scenes, film is far closer to painting than is theatrical performance. With stage performances, it is not possible to compose a scene as in a painting, yet, in the motion picture theater, such scenes can be achieved splendidly. In addition, while the stage always entails a fixed distance between actors and spectators, film differs in that its actors at times loom within inches and at other times appear at a distance of several blocks, which enables actors to explore the full range of their skills, both in gesture and facial expression». (Traducción propia)

cinematográfico- parece estar tanteando un territorio conceptual cercano al que llevaría al autor de *Coeur fidèle* a desarrollar su teoría de la fotogenia. Así, para Tanizaki:

El rostro humano, no importa cuán desagradable pueda ser, es tal que, cuando uno lo mira fijamente, siente que, en algún lugar, de alguna manera, oculta una especie de belleza sagrada, exaltada y eterna. Cuando miro los rostros "ampliados" en las películas, siento esto de manera muy profunda. Cada aspecto de la cara y el cuerpo de la persona, aspectos que normalmente se pasarían por alto, se percibe de manera tan aguda y urgente que ejerce una fascinación difícil de expresar con palabras. Esto no se debe simplemente a que las imágenes de la película sean más grandes que los objetos reales, sino también porque carecen del sonido y el color de los objetos reales. En lugar de un defecto, la ausencia de sonido y color puede convertirse en un activo. Así como la pintura carece de sonido y la poesía carece de forma, también, debido a sus defectos, las imágenes en movimiento son formas que efectúan la "cristalización", la purificación de la naturaleza necesaria para el arte.⁸⁵ (Tanizaki, 2005a, p.68)

Al año siguiente de la publicación de este ensayo en el que el escritor hacía una clara defensa de la estilización del cine, valorando como rasgos distintos tanto el blanco y negro como la imagen silente, la revista *Shinshōsetsu* publicaba en su número de marzo de 1918 su relato *Jinmenso*, traducido posteriormente al inglés como *The Tumor with a Human Face*, una historia de terror ambientada en el mundo del cine que no sólo convertía el lenguaje y la propia materia del cine en energía inquietante, sino que retorció con un macabro sentido del humor esa defensa del rostro (en este caso, monstruoso) que planteaba *Presente y futuro de las películas japonesas*. *El tumor de rostro humano* narraba la historia de una actriz que, a su regreso a Japón tras una etapa en Hollywood, recibía la noticia de que una película que no recordaba haber rodado estaba teniendo un enigmático recorrido en algunas salas de cine de

⁸⁵ « The human face, no matter how unsightly the face may be, is such that, when one stares intently at it, one feels that somehow, somewhere, it conceals a kind of sacred, exalted, eternal beauty. When I gaze on faces in "enlargement" within moving pictures, I feel this quite profoundly. Every aspect of the person's face and body, aspects that would ordinarily be overlooked, is perceived so keenly and urgently that it exerts a fascination difficult to put into words. This is not simply because film images are made larger than actual objects but probably also because they lack the sound and color of actual objects. Rather than a flaw, the absence of sound and color may become an asset. Just as painting lacks sound and poetry lacks shape, so too, because of their flaws, moving pictures are forms that effect "crystallization", the purification of nature requisite to art». (Traducción propia)

mala nota. La protagonista lograba que un empleado de la compañía cinematográfica que la tenía bajo contrato le resumiese esa película que había desaparecido de su memoria: un relato melodramático donde ella encarnaba a una geisha que engañaba a un mendigo de aspecto horrible para poder escaparse con su amante. En la película, la venganza del mendigo se manifestaba de una forma altamente extravagante: en la pierna de la geisha liberada iba creciendo un tumor que acababa adoptando el rostro pavoroso del mendigo. Junto a la excentricidad de esta idea que quizá hubiese podido inspirar una Fantasmagoría de Gómez de la Serna si la imaginación del escritor hubiese sido más turbia, el interés de *El tumor de rostro humano* residía en la sofisticación de su componente cinéfilo. En un punto del relato, el empleado de la compañía se interroga sobre la identidad del actor que interpreta al mendigo –y, por supuesto, al tumor- introduciendo un guiño al cine expresionista y sugiriendo la estimulante idea de la película hechizada. O, lo que es lo mismo, el celuloide con el fantasma dentro:

Así es, el hombre es horriblemente feo. La apariencia del hombre es francamente tumoral, con una cara corpulenta, redonda, y ojos deslumbrantes, tan oscuros que no puedes decir si es japonés o nativo de los mares del sur. Parece treinta, diez años mayor que tú en la película. Es una cara verdaderamente inolvidable; si lo conociste, no hay forma de que puedas olvidarlo. Sabes, es realmente extraño que no seas la única que nunca ha oído hablar de él hasta ahora; ninguno de nosotros sabe quién es ni de dónde viene. Es extraño porque, cuando piensas en su actuación verdaderamente conmovedora como el mendigo que toca la flauta, o sus expresiones de melancolía como la cara en el tumor, la primera comparación que te viene a la mente sería alguien del calibre de Wegener que protagonizó *El estudiante de Praga* y *El Golem*. Que un japonés con su aspecto y talento tan distintivos no aparezca por su nombre en revistas de cine estadounidenses o incluso en los créditos de la película es realmente un misterio. Hasta donde sabemos, él no es más que un fantasma que vive en el mundo del cine, un hombre que no es de este mundo. No hay otra forma de concebirlo. Ninguna de las personas que experimentaron los extraños efectos de la película pensó que fuera la imagen cinematográfica de una persona real. Afirmaron que era una

aparición, no un actor real en absoluto. Dijeron que no había forma de que ocurrieran incidentes tan extraños si él no fuese una aparición.⁸⁶ (Tanizaki, 2005b, p.99)

En otro momento del relato, los personajes debaten si el efecto especial del tumor ha podido lograrse a través de la técnica de la sobreimpresión y el minucioso análisis de una de las escenas de la película les lleva a concluir que no hay rastros de truquería en la imagen. *El tumor de rostro humano* es un extraño cuento de horror en el que Tanizaki se muestra perfecto conocedor no sólo de la técnica cinematográfica, sino también del aspecto social y mediático de la industria del cine. El golpe de efecto final del relato es una idea construida a medida del placer cinéfilo, pero totalmente heterodoxa dentro de las convenciones del género; una idea que, por otra parte, se avanza a ese concepto del terror viral que inauguró el ciclo de películas iniciado por *The Ring (El círculo)* (Ringu, 1998, Hideo Nakata) ocho décadas más tarde: la actriz y su interlocutor han recogido evidencias de que la enigmática película está maldita y posee la capacidad de enloquecer a sus espectadores, pero el sobresalto final lo proporciona un aspecto del negocio cinematográfico en principio tan poco susceptible de convertirse en materia literaria como es la distribución. El relato se cierra cuando la actriz y el técnico reciben la noticia de que su productora ha adquirido la película para su distribución internacional, extendiendo, sin saberlo, el potencial maléfico de esa cinta como si fuera la peste.

Los relatos de Kipling y Tanizaki y la novela de Luigi Pirandello ofrecen, así, un estimulante contrapunto a las modestas conquistas que había alcanzado la *Hollywood Novel* hasta 1923, por su capacidad para convertir el propio lenguaje y la materialidad del cine en manantial de reflexión literaria y estímulo para la imaginación. Frente a las novelas que versaban sobre el mundo del cine, estos trabajos abordaron, por decirlo de alguna manera, el

⁸⁶ «That's right, the man is horribly ugly. The Man's appearance is downright tumorous, with a round corpulent face and glaring eyes, so dark that you can't say whether he's a Japanese or a South Seas native. He looks about thirty, about ten years older than you're in the picture. It is a truly unforgettable face; if you met him, there's no way that you could forget him. You know, it's truly bizarre that you're not the only one who never heard of him till now; none of us know who he is, or where he comes from. It's strange because, when you think of his truly poignant performance as the flute-playing beggar, or his terrifying expressions of melancholia as the face on the tumor, the first comparison that comes to mind would be to someone of the caliber of Wegener who played in *The Student of Prague* and *The Golem*. That a Japanese man with his distinctive looks and talents would not appear by name in American film magazines or even in the film is positively a mystery. As far as we know, he's nothing but a phantom that lives in the world of film, a man not of this world. There's no other way to think about it. None of the people who experienced the film's strange effects thought him to be a cinematic image of a real person. They claimed that he was an apparition, not a real actor at all. They said that there was no way that such weird incidents could occur if he weren't an apparition».

territorio enigmático y desafiante del lenguaje del cine, una forma de expresión que, de alguna manera, llevaba el fantasma (o el vampiro) dentro y que quizá necesitaba de la intervención de un escritor español como Ramón Gómez de la Serna para cerrar un círculo: el que iba a unir literariamente el imaginario social y profesional de Hollywood con la dimensión órfica y fantasmática del cine.

3.2. Montaje, gag, desplazamiento y condensación. El cine como máquina de hacer greguerías (y viceversa)

Cuando Luis Buñuel sugirió que el primer plano cinematográfico podía ser la creación literaria de Ramón Gómez de la Serna estaba lanzando una *boutade*, una exageración que, no obstante, como toda *boutade* con aspiraciones de eficacia, podía encerrar una cierta verdad o al menos un cierto sentido. Tampoco sería del todo insensato afirmar que aquello que llevó a Buñuel a sostener esa afirmación en su artículo *Del plano fotogénico* podría emplearse para reivindicar, por ejemplo, a Gómez de la Serna como precursor del Nouveau Roman, un movimiento literario que como el novelismo en manos ramonianas, intentó alumbrar una forma nueva que, en el caso del autor de *Cinelandia*, tenía como modelo a superar la novela realista del XIX, y, en el caso del grupo francés, cuestionar el hecho de que la novela había llegado hasta la década de los 50 sosteniéndose todavía en el argumento y sus personajes, desatendiendo sus propias posibilidades expresivas. En el fondo, lo que reclamaban los autores del Nouveau Roman a la novela es lo mismo que le pedían Jean Epstein o Junichiro Tanizaki al cine: que aprendiera a crecer como forma pura y lenguaje de la contemporaneidad desligándose de mamá teatro y papá relato. El Nouveau Roman desplazó su atención a lo objetual, como ya había hecho Ramón Gómez de la Serna en la literatura y una película como *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961, Alain Resnais), escrita por Alain Robbe-Grillet, autor y teórico clave del Nouveau Roman, con sus largos y ceremoniales travellings a través de los pasillos del hotel, con su estética de espacios vacíos o habitados por figuras potencialmente espectrales, con sus geométricos jardines con estatuas, se erigía en lección práctica de cómo convertir ese modelo de lenguaje verbal en lenguaje visual.

Antes de llegar al último apartado de esta tesis, esta penúltima estación en el recorrido se propone abordar, aunque de manera forzosamente sucinta, lo que, sin duda, sería buen punto de partida para otra tesis: formular la pregunta pertinente, que antes ya se han formulado otros historiadores y teóricos, de cuánto hay de potencia cinematográfica en el propio modelo de escritura de Ramón Gómez de la Serna. En suma, ¿acabó escribiendo Gómez de la Serna

Cinelandia porque su literatura era ya, de alguna forma, cine? ¿Son las greguerías ramonianas una forma literaria que sólo podía ser hija del siglo del cine? Román Gubern aborda así la cuestión en *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*:

La influencia del cine es a veces implícita y se introduce en la construcción de los sintagmas de su «imaginación metafórica»⁸⁷. Así, la estructura de muchas de sus greguerías sugiere ejercicios brillantes de montaje cinematográfico, pero efectuados con las palabras, y con razón las definió Agustín Sánchez Vidal como «puente entre la metáfora, el primer plano y el gag»⁸⁸. Una de sus greguerías dice: «Todos los sueños son como las antiguas películas que vimos de niños en el primer cinematógrafo de Madrid»⁸⁹. La identificación o confusión de memoria y sueño sugiere la técnica cinematográfica del *flash-back*, en la que el pasado (las viejas películas) se hace presente (en los sueños actuales).

Otra greguería suya propone: «Frente a los cines acabados de cerrar en la noche y que después de lo que ha pasado ni pueden quedar solos y sin nada entre bastidores, pensamos que los grandes actores, las maravillosa actrices y los transeúntes de las películas –distinguidísimos comparsas-, están allí dentro charlando, acabando de vestirse para la calle, dando vida al fondo del teatro... Se necesita pensar eso, porque si no, ¡qué frío, qué falso, qué insípido lo que ha sucedido allí dentro! Si no resultaría que aquello no era nada, absolutamente nada»⁹⁰. En este caso Ramón propone una perspicaz reflexión sobre la ontología del cine, sobre lo que la semiótica futura llamará, con Christian Metz, «impresión de realidad» o «efecto de real» del cine y sobre la extrañeza suscitada porque tal impresión de realidad esté asentada de manera fantasmática y evanescente en su ficción construida sólo con luz. Un desplazamiento

⁸⁷ Aquí el autor del fragmento citado se hace eco de una expresión empleada por José-Carlos Mainer en *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (Cátedra, Madrid, 1987).

⁸⁸ Aquí la cita en el interior de la cita procede del artículo *Cine surrealista español: la búsqueda de una concreción*, publicado en *Surrealismo. El ojo soluble* (Torremolinos, 1987, Litoral).

⁸⁹ Extraído del Tomo IV de las *Obras Completas* de Ramón Gómez de la Serna (p. 743)

⁹⁰ Ídem, p. 80.

de esta reflexión hacia el campo de la preocupación social da como fruto la siguiente greguería: «Da pena y como indignación ver incendiarse, romperse, inutilizarse todas esas cosas que para eso figuran en los cinematógrafos. ¿No es lamentable que en un mundo de pobres, de necesitados, de menesterosos, se pierdan tantas cosas superfluamente? Es una provocación a las clases necesitadas»⁹¹ Esta reflexión pudo estar inducida por los frecuentes destrozos exhibidos en los cortometrajes cómicos y en las películas de aventuras, dos de los géneros más cultivados en el cine primitivo. (Gubern, 1999, p. 18)

El contenido de esa greguería apuntaba a una idea que encontraría su pleno desarrollo en el capítulo VI de *Cinelandia, La ciudad que va a arder mañana*, donde también se sugiera la idea de que la industria del cine provoca la esterilidad de los campos que rodean a la ciudad del cine. Volviendo a la cita de Gubern, cabría preguntarse que si se manifiesta de manera latente en las greguerías el principio del montaje cinematográfico, ¿de qué estética del montaje estaríamos hablando exactamente? Desde luego, no del clásico montaje en continuidad que desarrollaron D. W. Griffith y Edwin S. Porter, que aspiraba a la transparencia y la invisibilidad e intenta reproducir una cierta lógica de la percepción y sostener una articulación lógica del discurso, convirtiéndose en buen aliado del realismo, sino una manera de entender el montaje que fuera a la contra de todo eso: es decir, el montaje constructivista del cine soviético. En *La cultura del cine. Introducción a la historia y estética del cine*, Vicente J. Benet evoca los experimentos que sentaron las primeras bases para ese montaje dialéctico, basado en la idea del conflicto, que acabaría desarrollando a fondo Sergei M. Eisenstein:

La capacidad constructiva del montaje fue objeto de investigación desde principios de los años veinte. En la escuela estatal de cine, Lev Kulechov abrió un taller de trabajo para experimentar las diferentes posibilidades técnicas. Sus experimentos no se han conservado más que en testimonios escritos del propio Kulechov y de algunos de sus

⁹¹ Ídem, p.573.

colaboradores, pero su mero relato resulta ya bastante significativo. El más conocido es el siguiente: un plano medio tomaba un actor con el rostro impassible, sin reflejo de emoción alguna. Esta imagen se alternaba con otras, como un plato de sopa, un bebé, un cadáver, etc. Al parecer, las personas que veían a combinación de imágenes destacaban la espléndida interpretación del actor mostrando compasión ante el cadáver, ternura hacia el bebé o hambre hacia la comida. Este experimento descubría las posibilidades del montaje para construir no sólo emociones, sino incluso conceptos abstractos. (Benet, 2015, p.99)

Si hubiera que reducir a lo esencial el primer eslabón conceptual que llevó a Eisenstein a levantar una intrincada teoría del montaje a partir de los experimentos de Kulechov, podría decirse que, en el montaje constructivista, el choque, a menudo violento y paradójico, de dos imágenes distintas acaba construyendo un tercer significado ajeno al sentido que cada una de estas imágenes tendría por separado. El montaje en continuidad y el montaje constructivista acabarían sosteniendo dos enfrentadas ideologías del montaje en el debate sobre la especificidad del cine. Para los cineastas soviéticos, el montaje sería el factor diferencial del lenguaje del cine, mientras que, a finales de los 50, André Bazin intentaría refutar ese planteamiento localizando la especificidad del cine en su temporalidad, razonamiento que le llevaba a defender el plano secuencia o la toma en continuidad como verdadera señal identitaria del medio. Por consiguiente, el modelo de montaje baziniano no podía asumirse de otra manera que como invisible: es decir, en su escala de valores el montaje clásico griffithiano era el modelo que mejor se ajustaba a un arte dotado con la capacidad de preservar la ambigüedad inmanente de lo real sin imponer ningún discurso unívoco sobre su registro fotográfico. Como resumen Aumont, Bergala, Marie y Vernet en *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*:

Para Eisenstein la realidad no tiene ningún interés fuera del sentido que se le da, de la lectura que se hace de ella; a partir de allí el cine se concibe como un instrumento

(entre otros) de esa lectura: el cine no tiene ninguna obligación de reproducir «la realidad» sin intervenir en ella, sino, por el contrario, reflejar esa realidad dando al mismo tiempo un cierto juicio ideológico sobre ella (exponiendo un discurso ideológico).

(...)

Así, pues, el filme será considerado por Eisenstein menos como representación que como discurso articulado, y su reflexión sobre el montaje consiste principalmente en definir esta «articulación». (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008, p.91-82)

El conflicto, entendido como el prioritario nexo de conexión entre lo que Eisenstein denominará fragmentos –unidades fílmicas que no necesariamente tienen que coincidir con el plano-, será el eje vertebrador de su teoría del montaje, tal y como expondría el cineasta en un texto de 1929:

-Así es que:

La proyección del sistema dialéctico de las cosas

en el cerebro,

en la creación abstracta,

en el proceso del pensamiento

produce: métodos dialécticos de pensar,

materialismo dialéctico.....FILOSOFÍA.

-Y también:

La proyección del mismo sistema de cosas

al crear concretamente,

al dar forma

produce.....ARTE.

El fundamento de esta filosofía es un concepto *dinámico* de las cosas.

Que es como una constante evolución de la acción recíproca de dos antagonistas opuestos.

-Surgiendo una síntesis de la oposición de la tesis y la antítesis.

Una comprensión dinámica de las cosas es básica también, en el mismo grado para una comprensión correcta del arte. En el reino del arte, este principio dialéctico de dinámica toma forma en el

CONFLICTO

como el principio fundamental para la existencia de todas las obras de arte y de todas las formas de arte.

Porque el arte es siempre conflicto

- a) Según su misión social.
- b) Según su naturaleza.
- c) Según su metodología.

(...)

El arte debe hacer manifiestas las contradicciones de Ser, para formar equitativos

puntos de vista al suscitar contradicciones en la mente del espectador, y forjar exactos conceptos intelectuales con el choque dinámico de pasiones opuestas, (Eisenstein, 1989, p. 101-102)

El conflicto no es el único principio rector en la greguería, pero no resulta difícil encontrar en ese caudaloso corpus abundantes ejemplos en los que se manifiesta el concepto de montaje, a veces con inflexiones claramente dialécticas:

Pajaritos en la música: mejor están fritos (Gómez de la Serna, 1983, p.187)

El desierto se peina con peine de viento; la playa, con peine de agua (Gómez de la Serna, 1983, p.1119)

El que está en Venecia es el engañado que cree estar en Venecia. El que sueña con Venecia es el que está en Venecia. (Gómez de la Serna, 1983, p.69)

Dos en un auto: idilio. Tres: adulterio. Cuatro: secuestro. Cinco: crimen. Seis: tiroteo con la policía (Gómez de la Serna, 1983, p.61)

Sorprende, no obstante, que, al añadir un capítulo en la edición de *Cinelandia* de 1930 dedicado a una hipotética versión norteamericana de *El acorazado Potemkin*, Ramón Gómez de la Serna no se planteara la posibilidad de convertir el montaje dialéctico en el vector estilístico de este fragmento que prefiere bromear sobre la disolución de fronteras entre representación y realidad cuando los cosacos contratados para encarnar a los marineros sublevados deciden llevar su impulso revolucionario más allá de la ficción, tomando posesión

del barco y alejándose, con él, lejos de *Cinelandia*. Con todo, el lenguaje visual del clásico de Eisenstein no está del todo ausente en el capítulo –hubiese sido realmente extraño que la escritura de Gómez de la Serna se hubiese mantenido en todo momento impermeable al influjo de su poderoso referente en este caso- y se canaliza un claro eco en el momento en que la atención del escritor intenta mimetizar el contundente, enfático uso expresivo de los primeros planos en la película:

Para la gran película se habían contratado marineros despedidos de toda la Marina del mundo, sobre todo rusos de rostro cicatrizado, como si hubieran sido boxeadores aplastados.

(...)

Aparecían sobre cubierta con su cara de frailes cínicos y brutales, de frailes falsos, con la cabeza afeitada como cogullas salvajes.

En todos ellos había un bláncor especial de haber sido amenazados de muerte en algunas de sus noches o de haber ido a caer en abismos de caballos o de barcos en las maniobras expuestísimas de sus vidas. (Gómez de la Serna, 1930, p.142-143)

El fragmento ramoniano que sí parece revelarse como toda una celebración de la estética del montaje dialéctico es el capítulo LXXXV de *Automoribundia*, en el que el escritor habla de las imágenes que decoraban las paredes y los biombos de su residencia de Buenos Aires, no sin antes resumir una poética en la que la idea de la incongruencia desplazaría la posición central del conflicto en la teoría eisensteniana:

Los artistas y los escritores quieren lograr la carambola difícil de las imágenes más dispares y como es una carambola que no puede preverse, unos aciertan y otros no. Ya el acierto es una cosa ciega que responde al tropiezo que las imágenes tengan en bandas lejanas del espíritu, a la reacción de los reflejos anteriores, a la simpatía de lo secreto.

¿Podríamos explicar esa combinación de imágenes?

No deberíamos ni intentarlo, sobre que muchas veces el símbolo está disimulado en medio de sus recovecos, en la coyuntura de sus ensambles.

(...)

Lo más real se avergüenza de ser tan real y tampoco quiere caer en los tópicos de lo fantástico y entonces viene esa química de realidades diferentes que se precipitan en cuerpos nuevos, en una masa de espectáculo de sabor moderno.

(...)

Lo universal con sus numerosas querencias, lo retransmitido con su transmisión constante desde sitios lejanos, las revistas con su competencia, el cine con sus cambios de programas —el imaginario-, todo viene a crear la imagen superpuesta, guía del mundo, fantasmagoría de la realidad.

Lo inerte y lo distante se enlazan y vemos fantasmas y sueños del despertar que están entre nosotros. (Gómez de la Serna, 2008, p.649-650)

Si bien este punto de partida es susceptible de aplicarse no sólo a la dinámica del montaje, sino a otros de los principios latentes en el lenguaje greguerístico –la superposición, la transferencia, la metamorfosis-, la referencia a la «imagen superpuesta» (Gómez de la Serna, 2008, p.650) establece una conexión automática con la técnica del solapamiento de imágenes que el montaje dialéctico empleaba en su rico arsenal de recursos estilísticos:

Esto quiere decir que en el paso de un plano A a un plano B, en vez de una estricta continuidad de movimiento de los elementos del plano, se puede superponer el mismo movimiento. En la escena del intento de fusilamiento de los marineros rebeldes de *El acorazo Potemkin* (...) la guardia del barco baja sus fusiles y se niega a disparar contra sus compañeros. Este movimiento se muestra descomponiendo la continuidad y la perfecta fluidez de las imágenes (...), prolongando ese clímax dramático para abstraer su tensión más allá de su dimensión narrativa. Algo semejante ocurre con otra técnica, la del salto directo de imágenes que permiten crear un efecto dinámico o dramático. En la misma película, después de una matanza perpetrada por los soldados zaristas contra la población que apoya al acorazado, los marineros deciden vengarse disparando sus cañones contra el cuartel general de los oficiales. Con las imágenes de las bombas estallando sobre el edificio aparece, repentinamente, la estatua de un león que decora el edificio. A través del salto directo en tres planos de otras estatuas semejantes, el montaje crea la sensación de que el león se pone en pie (...), construyendo un concepto simbólico mediante una técnica fílmica. (Benet, 2015, p.99-100)

Gómez de la Serna no teme revelar la preeminencia de lo intuitivo sobre lo reflexivo en esa franca confesión de una estrategia poética que permite entender la secreta cohesión de

esa producción literaria tan heterogénea e inabarcable en la que el concepto de incongruencia ocuparía la posición privilegiada de un principio divino capaz de exponer la esencia misma del mundo:

Como los primitivos hacían la concepción del cielo añadiendo apariciones, todo eso que en la pintura religiosa hay de entretenido, de aureolar, de angelismo entrometido, es lo que hay en esta mezcla de imágenes de realidad superada, de hallazgo inconsciente, de conflagración que convierte en divina la figura o la cosa que domina la incongruencia.

(...)

En la descripción mansueta de lo que sucede, hay que entrometer un elemento trágico-cómico de asociación de imágenes remotas, que lo abra todo a otras posibilidades, a lo que flota en la vida y que sólo la llamada espiritista congrega. El artista y el escritor tienen que ser médiums verdaderos de lo que zumba alrededor, de lo que quiere descomponer la fiesta cursi de lo consabido, de lo que quiere sentarse y establecerse en el panorama cotidiano. (Gómez de la Serna, 2008, p. 651-652)

El azar interviene en la yuxtaposición de imágenes con la que Gómez de la Serna reformula su entorno doméstico bonaerense, convirtiéndolo en otra vivienda/instalación artística de espíritu claramente diferenciado al del torreón de Velázquez. Pero el azar, en muchas ocasiones, cristaliza en inesperados sentidos. Y así, en estas paredes atestadas de imágenes contradictorias que propician el florecimiento de inesperadas rimas visuales, también acaba manifestándose la muerte, como si uno estuviese en una sala de cine sin estarlo:

El procedimiento para crear este *cauchemar* de imágenes es obra de la inspiración y el delirio y por eso una habitación cubierta de estampas estará bien lograda si ha estado bien inspirada su pegazón.

El azar lleva a grandes afinidades gráficas y eso feo ha caído al lado de lo bonito por una pura casualidad, sin perjuicio de que después, vistas las dos cosas desde lejos y con tiento se caiga en el parentesco entre las dos. Así resultan afines esos granaderos ingleses que levantan las extremidades con esas bailarinas que hacen lo mismo con sus preciosas piernas.

En esta yuxtaposición de grabados y fotografías se logran suponer las más peregrinas cosas y he visto cómo se relacionan las medusas y las bocas así como las manos y los cactus.

(...)

Una de las cosas que más sorprenden en este estampario es cómo los que pegué vivos se van muriendo. (...) Así se me van llenando de muertos las paredes cuando no hace apenas nada de tiempo que vivían, pero es uno de los significados experimentales de las estampas el mostrar el valor que tiene lo que no ha desaparecido y el valor de lo desaparecido. (Gómez de la Serna, 2008, p.653)

A un profundo conocedor de las teorías del montaje de Eisenstein quizá le podría escandalizar el parentesco propuesto aquí entre un esteta del azar y un riguroso analista de los parámetros constitutivos de cada fragmento o unidad fílmica de montaje. No es la intención de

este estudio relativizar el exhaustivo trabajo de descomposición analítica del cineasta soviético, capaz de desglosar y medir superficies, volúmenes, espacios, luz, ritmo y todos aquellos parámetros susceptibles de medición en un fragmento para, acto seguido, determinar cuál será el nexo de conflicto que permitirá articular un sentido entre esa unidad y la siguiente. Lo que se intenta sugerir aquí es que el azar y el ensueño llevaron a Gómez de la Serna a algunas soluciones que podrían medirse con aquellas paradojas e imágenes chocantes a las que Eisenstein llegaba a través de un proceso regido por el rigor. A fin de cuentas, mostrar a un personaje arribista y pagado de sí mismo como un pavo real podría ser perfectamente una imagen ramoniana y, sin embargo, es la representación eisensteniana de Kerenskiy a punto de cruzar la imponente puerta de un despacho en *Octubre* (*Oktyabr*, 1927, Sergei M. Eisenstein).

Gubern también abría otra vía para indagar en la naturaleza filo-cinematográfica del lenguaje greguerístico al recordar la comparación entre greguería y gag formulada por Agustín Sánchez Vidal a partir de la «fragmentación atomística» (Sánchez Vidal, 1982, p.23) de la forma literaria ramoniana por excelencia. En *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario* (2014), Manuel Garín propone una esencializada definición de ese mecanismo que no sólo atraviesa la historia de la comedia cinematográfica, sino que también puede reconocerse como dispositivo en funcionamiento en el seno de muchos otros géneros cinematográficos:

¿Qué es un gag visual? Una forma que hace (posible) reír.

¿Cómo? Mediante un desarrollo equívoco de imágenes en movimiento. (Garín, 2014, p.9)

La clave para entender el parentesco entre el gag y la greguería está precisamente en el cómo, aunque, como en el caso de esa simetría entre el montaje dialéctico y la greguería, aquí también es preciso un reajuste del código, porque Gómez de la Serna trabaja con palabras y no con imágenes y también porque el gag visual que disecciona Garín es un

mecanismo puramente cinematográfico, una forma pura engendrada por el cine, y, como tal, tiene en la temporalidad un factor esencial en la construcción de significado. Garín divide el funcionamiento del gag en tres tiempos:

La temporalidad del gag integra una estructura progresiva, susceptible de complicarse más o menos, pero que surge ante el espectador en esos tres momentos: lo que se espera, lo que se anticipa y lo que sorprende.

-Esperar funciona como un primer nivel de desarrollo temporal en el que se aguarda a alguien o algo sin aparentes consecuencias, un impasse que tiende a la repetición.

-Anticipar implica, en cambio, un intento de adelantarse a lo inesperado, de controlar la duración convirtiendo el tiempo en algo esperable, forzando su causalidad.

-Sorprender supone el fracaso de esa tentativa de control, cuando la anticipación fracasa porque surge lo inesperado, y la casualidad logra imponerse a la causalidad.
(Garín, 2014, p. 25)

El mecanismo del gag visual no es un patrón rígido y las variables a las que puede someterse este dispositivo en tres tiempos son infinitas y tanto pueden acogerse a una dinámica multiplicativa como a una sustractiva, como demostraría el caso del cine de Ernst Lubitsch, que convertiría en una forma de alto refinamiento cómico la omisión de uno de los tres tiempos del gag, ya fuera mediante la elipsis narrativa o el recurso al fuera de campo. Dado que la greguería es una forma extremadamente sintética que, en ocasiones, podría entenderse como un proceso de sustracción en el camino hacia la sorpresa –aunque, como es

sabido, su creador prefirió la suma (metáfora + humor) para definirla, la disección de Garín de uno de los gags más célebres de Lubitsch podría aportar algo de luz a esta sugerida cercanía entre las dos formas:

Lubitsch entendía que el público, más que acostumbrado a las convenciones de la comedia, tiene presente a priori la estructura del gag y que por tanto el trabajo del *gagman* consiste en eliminar alguna de sus partes, para que sea el espectador mismo quien la imagine. (Garín, 2014, p.104)

Así, a propósito de una memorable escena de *La octava mujer de Barba Azul*, Garín propone el siguiente análisis de una característica manifestación del llamado toque Lubitsch, una esencia tan sutil que linda con lo indefinible, pero que claramente tiene en el sobreentendido y en la plena confianza en la inteligencia del receptor y su capacidad para completar el mensaje su rasgo dominante:

Nos referimos al conocido gag en el que Gary Cooper recorre el pasillo que separa su cuarto del de Claudette Colbert, su mujer, para darle un tortazo después de leer *La fierecilla domada* de Shakespeare. Se han casado hace poco, pero ella .enfadadísima- no se deja ni acariciar. Lo que interesa aquí no es la interpretación simbólica de la secuencia sino su despliegue visual: cómo Lubitsch reduce las tres partes habituales del gag (la forma a *trois*) a dos partes y una elipsis final. Sustituye la última sección del gag –el clímax- por una elipsis, con lo que convierte la *punch-line* final en un hueco a rellenar por el espectador. Vemos al «pobre» marido repitiendo lo mismo dos veces (lee el libro, recorre el pasillo, llega a la habitación de ella) en un evidente *crescendo* musical: la primera vez le da una bofetada y ella se la devuelve, él se gira, sale de la habitación y vuelve a leer el libro; la segunda vez retorna a la carga pero lo hace sonriendo, con dulzura, se acerca, la acaricia y de repente se pone a azotarle el culo

gritando: «¡Shakespeare, Shakespeare!». Lo fascinante es que, a renglón seguido, Lubitsch funde a una imagen de la puerta de la habitación, sin mostrar lo que ha ocurrido después de la azotaina. Aparece ella como si nada, curándole a él una herida (aparentemente) causada por su mordisco. Una acción que Lubitsch no muestra, que prefiere preservar en el misterio de la elipsis: ¿qué pasó en esa habitación además del mordisco? (Garín, 2014, p.104-105)

Si el montaje dialéctico eisensteniano, reducido a su mínima expresión, podría definirse como la obtención de un tercer sentido a través de la suma de dos imágenes, el toque Lubitsch, extremando su economía del ingenio, lograría encerrar una de esas fórmulas sustentadas en el conflicto en un solo plano. Es el caso de la imagen que casi cierra *El teniente seductor* (*The Smiling Lieutenant*, 1931, Ernst Lubitsch): un tablero de ajedrez sobre una cama de matrimonio. Una elegante metáfora sexual que ayudan a forjar los gráciles movimientos de los actores protagonistas en los minutos que preceden a la culminación de la secuencia con ese brillante plano: Maurice Chevalier y Miriam Hopkins están flirteando en una habitación, pero ella coloca el tablero de ajedrez como parapeto capaz de detener las carantoñas de él, hasta que este toma la decisión de lanzar el tablero sobre la cama inmortalizando la síntesis de su tesis y la antítesis de su objeto de deseo.

También, en este caso, la producción greguerística revela su naturaleza de gag por otros medios en cuanto se le aplica ese particular filtro de la mirada, aunque los gags ramonianos, como los cinematográficos, cristalizan en modalidades muy diversas, moviéndose entre el chiste comprimido y la imagen chocante y al mismo tiempo poética, a veces reforzada por un tosco, sintético, pero siempre eficaz dibujo del autor:

-¿Por qué cuando vamos a pedir los gemelos de teatro al compañero de palco es cuando él se los lleva a los ojos?

-Porque ha visto la misma mujer. (Gómez de la Serna, 1983, p.107)

El que bebe en taza, hay un momento en que sufre eclipse de taza. (Gómez de la Serna, 1983, p.107)

El fotógrafo de jardín toma aspecto de toro bravo cuando se mete debajo del paño negro y parece embestir con el unicornio del objetivo. Un día sucederá que el matador de toros aproveche ese momento y se tire el lance de matarle a bastón. (Gómez de la Serna, 1983, p.116)

En los museos de reproducciones escultóricas es donde los papás oyen a los niños las cosas más insólitas:

-¡Papá, a mí no me ha salido aún la hoja! (Gómez de la Serna, 1983, p.58)

«¡Qué sabana más dura!» (Era su losa) (Gómez de la Serna, 1983, p.236)

La L parece largar un puntapié a la letra que lleva al lado. (Gómez de la Serna, 1983, p.158)

Gubern también ponía en relación una greguería de tema cinematográfico con el concepto de la impresión de realidad manejado por Christian Metz, pero se pueden encontrar otras productivas conexiones entre la escritura ramoniana y las elaboraciones teóricas del semiólogo si se recorre uno de los trabajos fundamentales de éste: *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, donde Metz profundiza en algunas de las sendas abiertas por el trabajo de Edgar Morin y encuentra en el lenguaje cinematográfico, partiendo de Freud para desembocar en Lacan, formas y estrategias de construcción de discurso equiparables a los

modos esenciales de funcionamiento de los procesos inconscientes. La condensación –la compresión de significados latentes en una representación única- y el desplazamiento –la transferencia de significado y emoción de una representación que el inconsciente sanciona como inaceptable a otra aceptable- pueden encontrar su equivalencia en los recursos que el lenguaje del cine ha empleado –el fundido encadenado, la metonimia- para construir sus sentidos metafóricos:

La retórica particular del cine –como la transformación, súbita o progresiva, de una imagen en otra, o la contigüidad impensable de dos escenas muy distintas- ha ido retomando y remodelando paulatinamente desde 1895 figuraciones más antiguas como la metáfora o la metonimia, ellas mismas vinculadas, según las potentes intuiciones de Lacan (insuficientemente precisadas), a la condensación y al desplazamiento característicos del flujo onírico. Este flujo evoca, por otra parte, al filme, con su irrupción de imágenes, más directamente que al objeto literario. (Metz, 2001, p. 13)

De nuevo, como el encuentro Eisenstein/Gómez de la Serna, el encuentro Metz/Gómez de la Serna provoca, en buena medida, el cortocircuito de todo choque entre la racionalidad y la intuición, entre el rigor del razonamiento y el movimiento caótico de un espíritu libre. De entrada, se antoja antinatural enfrentar una figura como la del autor de *Cinelandia* con el intrincado edificio teórico de *El significante imaginario*, pero el modo en que estos extremos aparentemente irreconciliables se iluminan mutuamente resulta revelador. En un punto de su argumentación, Metz recurre a dos elocuentes ejemplos cinematográficos para mostrar de qué modo los respectivos mecanismos de desplazamiento y condensación subyacen bajo distintas formas de metáfora cinematográfica:

Hay una secuencia de *Ciudadano Kane*, la película de Orson Welles, en la que el ex mayordomo de Kane se dispone a contarle al investigador la marcha repentina de la

segunda mujer del protagonista, Susan. No hace más que decir: «Sí, pero sabía cómo tratarle. Como el día que su mujer le dejó, por ejemplo». Un fundido ultrarrápido suscita el primer plano de una cacatúa que lanza un chillido estridente (pequeño traumatismo textual: no hay nada que lo haya preparado) y que en seguida sale volando de la baranda, descubriendo a Susan que la cruza precipitadamente para irse de Xanadú (vemos que el pretexto metonímico es muy endeble). Previamente, la película ha evocado la metáfora de un vuelo –también el de Susan, como cuando decimos que «el pájaro voló del nido»-, de un despegue repentino, cacofónico, compulsivo, compensador además porque sugiere un «arrebato» (=gesto del pájaro) propio de los años de molicie y aceptación, que la película ha evocado antes: verdadero frenazo sintagmático, tanto para el espectador como para el marido, a quien no tardaremos en ver, tras un instante de titubeante consternación, sumiéndose en un acceso de furor impotente y destrozando la habitación de la fugitiva. Y para colmo, la cacatúa, pese a su necia expresión (también igual que Susan), parece que quiera provocar a Kane y mofarse de él a través de la hosca violencia de su chillido; de hecho, ese vuelo supone en parte una pérdida del poder del protagonista, una pérdida de su capacidad de dominio: discreto asomo de las resonancias fálicas que nuestra cultura asocia al tema del pájaro. Mediante esta multiplicidad de asociaciones superpuestas (y aquí no señalo más que unas pocas), la metáfora opera un cierto trabajo de condensación.

Pero en muchos otros casos, se contenta con designar una semejanza consciente, que procede del manifiesto al manifiesto, sin particulares prolongaciones. En *À propos de Nice* de Jean Vigo, una célebre metáfora ilustra claramente este tipo de encadenamiento que por lo demás es muy habitual. El rostro de una anciana ridícula deja paso de inmediato, en la pantalla, al plano de un avestruz cuyos gestos de cabeza y cuello evocan la dignidad grotesca y ajada de la decrepita circumspecta. Desplazamiento elemental, cuya unívoca horizontalidad tiene algo de intrínsecamente metonímico, y que, no obstante, en su literalidad textual, se encauza por un itinerario metafórico. (Metz, 2001, p. 2351-252)

Metz trae a colación la condensación de *Ciudadano Kane* y el desplazamiento de *À propos de Nice* antes de abordar la complejidad del fundido encadenado, un recurso expresivo en el que se encuentran la condensación y el desplazamiento en el territorio inestable de una imagen que da paso a otra y que, en el proceso, hace que un objeto híbrido –ni uno, ni otro; sino la transformación de uno en otro- ocupe la pantalla, en un movimiento que a menudo se apoya en el isomorfismo de los dos elementos –el ojo de la víctima y el desagüe de la bañera en la célebre escena de *Psicosis* (*Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock), por ejemplo-. El isomorfismo será, también, en reiteradas ocasiones el pretexto que toma la greguería para elaborar una metáfora:

Los arcos de triunfo son elefantes petrificados. (Gómez de la Serna, 2006, p.134)

El pingüino, con la servilleta puesta, está esperando la hora de la sopa del Juicio Final en las playas antárticas. (Gómez de la Serna, 2006, p.133)

El saltamontes es una espiga escapada que ha comenzado a dar brincos descomedidos. (Gómez de la Serna, 2006, p.88)

El cacahuete tiene algo atravesado en la garganta. (Gómez de la Serna, 2006, p. 85)

También podría someterse el corpus de greguerías a la labor taxonómica de desbrozar cuánto hay en algunos de ellos de condensación y cuánto hay en tantos otros de desplazamiento. En su edición crítica de las *Greguerías*, Rodolfo Cardona analiza una greguería en torno a la muerte que parte de la identidad isomórfica entre las costillas y un esqueleto:

Las costillas del esqueleto son como una jaula rota de la que se ha escapado el pájaro enuncia una asociación visual pero de increíbles sugerencias que van más allá de lo puramente visual y de cualquier efecto humorístico que de ella pueda surgir. (Cardona, 2006, p.21)

Y, en efecto, se trata de una greguería singularmente compleja en cuya resonancia lírica se integra un símbolo de larga tradición –el pájaro como el alma- y en la que se funden lo bienhumorado y lo grave, pero, ¿acaso no reside el secreto de su fuerza en un proceso de desplazamiento, que matiza o neutraliza la crudeza de una imagen de mortandad con la ligereza de una imagen de delicada resonancia espiritual? En otros casos, un símil que hermana un parentesco visual y otro sonoro puede desplegar todo su potencial de significado si se encuentra la llave para desentrenar su significado latente en algún punto de la obra de Ramón Gómez de la Serna:

La máquina de coser es el aparato cinematográfico de las sábanas blancas. (Gómez de la Serna, 2006, p. 109)

Una greguería que Gómez de la Serna escribió antes del revelador capítulo en torno al Teatro de la Sábanas Blancas en *Automoribundia*, quizá resultado del proceso intuitivo de desovillar lo que en la greguería era pura condensación de experiencia vivida que, de manera significativa, tenía que ver con el sueño:

El autor de las obras del Teatro de las Sábanas Blancas no sale nunca a escena, pero debió ser un Shakespeare que vivió en la antigüedad y que trazó el modelo del repertorio, pues resulta que generalmente abundan en los mismos sueños los seres

humanos, y hasta se ha podido hacer una colección de esos sueños. (Gómez de la Serna, 2008, p.108)

Quizá, como sugiere el capítulo, el Gómez de la Serna otoñal, el de *Automoribundia*, acabó estando más cerca de Jung que de Freud. Con todo, el rastro psicoanalítico en la obra ramoniana no se manifestó tan sólo en las greguerías: ¿acaso *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* no es, en sí misma, una obra-desplazamiento, donde el miedo a la muerte inspira, en primer lugar, el recurso metonímico de título para, posteriormente, como señala Alfredo Arias⁹², sembrar el texto de eufemísticas metáforas en torno a la Muerte innombrable?

Juego de montaje (dialéctico), gag (visual), condensación o desplazamiento, la mecánica subyacente a la escritura greguerística parece reivindicar con vehemencia la cercanía entre la expresión literaria de Ramón Gómez de la Serna y la articulación del lenguaje cinematográfico. *Cinelandia*, novela inadaptable, película imposible, llevaba, de alguna manera, el cine dentro, en su mismo código de lenguaje; del mismo modo que el propio lenguaje del cine, merced a la intervención de Georges Méliès, pudo llevar incorporado a su propio fundamento gramatical el fantasma del que venía. Y, de alguna manera, Gómez de la Serna estuvo ahí para, anticipar, como se verá, también nuestro futuro como espectadores y soñadores, que acaso sean y hayan sido siempre la misma cosa.

⁹² «Esta oblicuidad, regida por el uso de la metonimia (el mismo título del libro lo es) y la metáfora, tiene correlato gramático en declarados eufemismos sobre el acto de morir, como este: «El defecto de definir la muerte está en decir: “ha muerto”, que crea un concepto inhallable, en vez de decir. “ha dejado de vivir”. Más vale el circunloquio en evitación de toda nueva invención». O este otro: «“Ya no está”, es lo más que se puede decir del muerto»». [Arias, A. Prólogo de *Obras Completas VII. Ramonismo V. Caprichos-Gollerías-Trampantojos (1923-1956)*]

3.3. El cuerpo virtual es el futuro del fantasma. Últimos desdoblamientos en la Tierra del Cine.

Quizá Ramón Gómez de la Serna tuvo ocasión de leer *El curioso caso de Benjamin Button*, relato de Francis Scott Fitzgerald publicado originalmente el 27 de mayo de 1922 en las páginas de la revista *Collier's*, para ser recogido ese mismo años en su libro *Historias de la era del jazz*, antes de fijar el insólito destino de Elsa, la actriz más célebre de Cinelandia hasta que fue eclipsada por la llegada de Carlota Bray, en uno de los capítulos añadidos en la edición revisada de su novela que publicó en 1930. Como Benjamin Button, Elsa se convierte en una figura que le lleva la contraria a la dirección única del tiempo, como si somatizara en su propio cuerpo orgánico esa potencia del cine para crear un tiempo ajeno a lo humano que tantearía el Jean Epstein de *El cine del diablo*. Elsa empieza a rejuvenecer y, así, logra captar la atención de la prensa y el público frente al fulgor de novedad que emana de la belleza de Carlota Bray, aunque variar la orientación de la flecha del tiempo no implica haber conquistado la inmortalidad y, por eso, la nueva condición de la estrella no deja de inspirar preguntas inquietantes:

Nadie competía con Carlota, pero en el horizonte de Supercinelandia se presentó un fenómeno develador: Elsa; la rival se iba rejuveneciendo de un modo extraño, y la nueva jovencita que se avecinaba podría quizás con Carlota. Eran como dos trenes que representaban dos destinos distintos que iban a pasar un momento por la misma estación de juventud: el uno con la ventaja de haber pasado ya y de ir hacia una mayor juventud, y el otro para comenzar a alejarse de ella.

(...)

-Llegará –había dicho el doctor glandulario- a ser infantil, hasta buscar de nuevo el seno de la madre. Entonces morirá.

-¿Morirá o llegará a ser como esas minúsculas y últimas muñecas que duermen en el fondo de las muñecas rusas y que son como la más mínima medida de almas de muñeca? –preguntó el discípulo. (Gómez de la Serna, 1930, 147-148)

Como se ha visto en un anterior capítulo de este estudio, antes de convertirse en la mujer que se iba haciendo niña, Elsa había ejercido de firme pilar de la vida social de Cinelandia, ofreciendo en su lujosa mansión tertulias en las que los prisioneros del tedio de la ciudad de los sueños podían debatir sobre lo divino y lo humano. Incluso sobre su propia condición de sombras:

Esta noche, Max York estaba desesperado de que les llamasen «figuras de la pantalla».

-¡Figuras de la pantalla! ¡Figuras de la pantalla! –dijo Max York-. Me cansa oír eso. Parecemos esos bordados que se siluetean en los bordes de la pantalla, como marcándola de sombras chinescas... Me hace el efecto que me llamen así como si me adosasen como sombra sin alma a una pantalla de gabinete.

-Es verdad... Yo siempre he pensado lo mismo –dijo Elsa-. ¿Quién habrá sido el maldito que llamó pantalla a lo que pudo ser llamado ventanal del futuro?

-Pues yo creo –dijo un contradictor- que ni biombo, ni sábana, ni telón se puede llamar

a eso que es pantalla que envuelve el mundo en su rizo o cucurucho.

-Vamos creando esa madeja de tiras de celuloide que va devanándose alrededor del globo... -intervino Cak Foy-. Todo el mundo devana algo: es tan tonta la vida como todo eso... Según un estadístico que lo ha calculado en la devanera de su cabeza, la cinta de película que se produjo en total el año pasado, podría dar cuatro veces la vuelta al terráqueo... (Gómez de la Serna, 1923, p.132)

La referencia a las sombras sin alma que hace Max se suma a la constante referencia a la muerte y a lo espectral, a una vida fantasmagórica, que se convierte en la perturbadora línea melódica de esta novela a primera vista dispersa y fragmentaria. La muerte es el sustrato de coherencia de un discurso que se disgrega, como el propio cine, en efectos espectaculares y modalidades de seducción para camuflar su fondo oscuro. Pero en este fragmento aparecen dos ideas que convendrá retener para poder seguir el porvenir y destino del fantasma en este capítulo final: la idea del cine como «ventanal del futuro» (Gómez de la Serna, 1923, p.132) y la de la conquista de lo real por parte del artificio y la representación que implica la alusión a la pantalla que «envuelve el mundo en su rizo o cucurucho» (Gómez de la Serna, 1923, p.132) y la contundente imagen de que «la cinta de película que se produjo en total el año pasado, podría dar cuatro veces la vuelta al terráqueo» (Gómez de la Serna, 1923, p.132).

En lo que parece pura intervención de la justicia poética, una novela como *Cinelandia*, tan perspicaz a la hora de abismarse en la médula (fantasmagórica) del cine, acabó siendo una cita esencial en el discurso elaborado por Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario*. En el segundo capítulo de su ensayo, titulado *El encanto de la imagen*, el pensador profundiza en la relación entre el espectador cinematográfico y sus procesos de identificación con el doble que contempla en la pantalla, línea reflexiva que acaba llevándole a otro desdoblamiento esencial: el que hay entre el actor o la actriz y los personajes que encarnan en las ficciones cinematográficas:

Otro tipo de experiencia autocinematográfica es el de la «estrella». Ésta tiene dos vidas: la de sus películas y la suya propia. La primera tiende a dominar o poseer a la otra. Las «estrellas», en su vida cotidiana (...), están como condenadas a imitar su vida de cine dedicada al amor, a los dramas, a las fiestas, a los juegos y las aventuras. Sus contratos les obligan a imitar a su personaje de la pantalla, como si éste fuera el auténtico. Las «estrellas» se sienten entonces reducidas al estado de espectros que engañan el aburrimiento con *parties* y diversiones, mientras que la cámara absorbe la verdadera sustancia humana: de ahí el tedio hollywoodiense. «Eres tú quien no eres más que una sombra, y ése es el fantasma, cuyos labios de carne se ven obligados a sonreír ante tanto amor revelado», se dice Adam's, héroe de la novela⁹³ de René Clair. (Morin, 2018, p. 43-44)

A continuación, Morin enlaza varias citas de *Cinelandia* referidas a esa fatalista autoconciencia de los actores de la Meca del Cine, juego de montaje que culmina con el resonante diálogo que cierra, con una aparente paradoja, el capítulo XXIII, *Tertulias en casa de Elsa*:

Por fin, ya avanzada la noche, se ponían todos trascendentales. Debía ser el sueño, pero el caso es que acababan tristes, filosóficos.

-¿Y no te preocupa el más allá? –preguntó Edma Blake a Elsa.

-Nada... Unos seres intermediariis entre la sombray la realidad como nosotros, no tienen ni que pensar en eso.

⁹³ Morin se refiere a *Adams*, primera novela escrita por el cineasta René Clair, publicada en 1926.

-¿Entonces solo debemos dedicarnos a vivir?...

Por fin, a eso de las tres o las cuatro de la madrugada, acababa la reunión. (Gómez de la Serna, 1923, p.134-135)

A propósito de la frase de Elsa -«Nada... Unos seres intermediarios entre la sombra y la realidad como nosotros, no tienen ni que pensar en eso» (Gómez de la Serna, 1923, p.135), Morin elabora el siguiente desarrollo reflexivo:

Admirable réplica que nos hace ver de pronto la naturaleza profunda del cinematógrafo al igual que la naturaleza profunda del más allá: Recuerdo, intermediario entre la sombra y la realidad... y que revela que la valorización excesiva del doble puede desvalorizar nuestra vida real. En el apólogo de Sileno a Midas, en el discurso de Crespo, en el mito de la caverna, nos convertimos en fantasmas con relación a los fantasmas que han dejado de ser mortales. Del mismo modo, ante el doble cinematográfico, cargado de una excesiva valoración afectivo-mágica, el espectador de carne siente tal vez que va «a ver las pruebas positivas de un mundo del que volverá a comenzar siempre el interminable negativo». En este sentido, según la admirable fórmula de Paul Valéry, el cinematógrafo «critica a la vida» (Morin, 2018, p.44)

De nuevo, la cita aporta nuevos matices que conviene ir recopilando en esta interrogación sobre el destino último de lo fantasmagórico. En este caso, la observación de que «la valorización excesiva del doble puede desvalorizar nuestra vida real» (Morin, 2018, p.44). En *Cinelandia*, Gómez de la Serna no olvidó esa escisión entre la estrella cinematográfica como presencia real y la estrella cinematográfica como imagen, producto y discurso mediático.

Junto a la presencia de la muerte, la otra gran presencia en el discurso narrativo de *Cinelandia* es el artificio, el simulacro, un concepto que atañe al propio entorno -un *patchwork* de escenarios de todo el mundo-, a los decorados contruidos para su destrucción espectacular y a todos los objetos que rodean a los personajes, pero el artificio esencial son las propias vidas de los habitantes del lugar, no sólo rebautizados, sino resignificados a través de la encarnación de un icono ideal que entra en conflicto con sus pulsiones autodestructivas o con sus caóticas derivas vitales. En el capítulo XXXVII de *Cinelandia*, *Boda seguida de divorcio*, Carlota Bray es conminada a casarse por el presidente de la ciudad para saciar a un público que no tiene suficiente con la representación cinematográfica, porque también necesita vampirizar la vida privada de las estrellas, que, por definición, nunca podrá ser del todo privada:

-Carlota, su actitud virtuosa, sin anuncios de boda ni de divorcio, necesita un arreglo.

-Vuelvo a repetirle que soy muy joven para eso y además siento una invencible repugnancia por todos los hombres.

-Entonces hay que celebrar una boda seguida de divorcio...

-¿Una boda que se rompa a la salida de la iglesia?

-Sí, aunque sea eso... El mundo entero está ansioso de recibir la noticia... Es irritante ya para el público de nuestras películas esa actitud de usted. (Gómez de la Serna, 1923, p.217-218)

La llegada de los escándalos periodísticos a Hollywood asociados, por lo general, a las

rutinas adictivas de las estrellas o a sus relaciones amorosas añadieron un sesgo siniestro a esa construcción de un discurso mediático en torno a la vida personales de los intérpretes, como bien expuso Kenneth Anger en sus dos entregas de *Hollywood Babilonia*. No es del interés de este estudio ahondar en el escándalo de 'Fatty' Arbuckle del que se nutrió una novela como *Cinelandia*, ni especular sobre la culpabilidad o inocencia de un actor que fue sacrificado en el altar sobre el que se oficiaba el ritual del fin de una era en Hollywood y el inicio de otra. Lo interesante para este estudio es ver cómo esa crisis –que una estrella querida por el gran público se transformase, de la noche a la mañana, en un monstruo señalado por la prensa- desencadenó un particular pulso entre enfrentados discursos públicos. Tradicionalmente, se ha insistido en la idea de que prácticamente todos giraron la espalda a Arbuckle, a excepción de Buster Keaton, que seguiría guardándole un recuerdo afectuoso en las páginas de su libro de memorias bajo la convicción de que se había cometido una injusticia con su antiguo colaborador. En realidad, la historia, tal y como la cuenta el propio Keaton, no fue exactamente así:

Adolph Zukor y otros productores de las películas de Arbuckle recibieron tal oleada de cartas con insultos y condenas de los antes fans de Arbuckle que se asustaron y prometieron que ninguna de sus películas volvería a ser proyectada. Junto a todo esto llegaron persistentes amenazas de censura nacional. Los jefes de los estudios, esperando evitarla, decidieron pedirle a Will Hays, el director de correos de los Estados Unidos, que se convirtiera en el zar de la industria y que les censurase a ellos mismos. Eligieron a Hays, que también había sido el director de la campaña del presidente Harding, porque era el político más influyente de los Estados Unidos.

(...)

Roscoe nunca se recuperó de esta experiencia. Nunca pudo olvidar cómo le había

mirado e insultado aquella gente, cómo había sido necesario que la policía corriera a protegerle. La gente de todo el mundo, parecía sentir hacia él lo mismo que aquel gentío. Para entonces, las cartas de insulto y difamación llegaban por montones desde todos los países del mundo.

Sin embargo, había un lugar en la tierra en el que nadie odiaba a Roscoe Arbuckle y donde nadie pensaba que fuera culpable. Ese lugar era Hollywood, la ciudad de la que tan a menudo se ha dicho que da la espalda a su propia gente cuando ésta se mete en problemas. Lo que Hollywood hizo más tarde para animar a aquel gordo desorientado y con cara de niño a seguir en pie y a hacer frente al aterrador mundo exterior, creo que todos nosotros deberíamos recordarlo. (Keaton, 1988, p.137-138)

Keaton dibujaba, así, una insólita imagen a contracorriente de Hollywood como territorio solidario, como comunidad con la capacidad de proteger al caído en desgracia, aunque en el mismo fragmento se delata un doble discurso: el sistema de estudios decide proyectar de puertas afuera una imagen de rigor y vigilancia moral, reclutando a Hays y retirando las películas de Arbuckle de circulación, mientras, de puertas adentro, decide respaldar a quien ha desempeñado el papel de chivo expiatorio. Keaton también hace alusión a los artículos de prensa que, durante el estallido del escándalo, perpetuaron una imagen de la víctima, Virginia Rappe, como chica virginal. El cuestionamiento que hace el cineasta de esa imagen, no obstante, no deja de traslucir una sanción moral del modo en que tenía Rappe de vivir su vida y su sexualidad que en absoluto permite dilucidar la cuestión en torno a la inocencia de Arbuckle, ni ofrecer ninguna atenuante en relación a su culpabilidad:

Después de su muerte, toda la gente de Hollywood que conocía a Virginia se sorprendió al leer que los periódicos la describían como una delicada florecilla, una starlet cuya muerte le había robado la oportunidad de alcanzar las alturas de la

pantalla. La verdad es que Virginia era una huesuda y fornida joven de uno setenta de estatura y que pesaba sesenta y un kilos. Era casi tan virtuosa como la mayoría de las otras jóvenes sin talento que habían estado rodando por Hollywood durante años, recogiendo las migajas como podían. (Keaton, 1988, p.135)

Lo relevante aquí es ver cómo dos figuras de Hollywood –‘Fatty’ Arbuckle y Virginia Rappe- generan dos discursos periodísticos que, en apariencia, contradicen lo que transmitía hasta ese momento su imagen pública (y, en el caso del cómico, su desdoblamiento como icono cinematográfico): Fatty, el niño grande con cara de luna, se transformó en la bestia lujuriosa que violó a una mujer con una botella, provocándole la muerte, mientras que Virginia Rappe, supuesta buscavidas, se transforma en la chica soñadora sacrificada en el templo de la inmoralidad de Hollywood. Kenneth Anger interpreta el caso de manera distinta a Keaton. Arbuckle fue juzgado, pero no condenado, aunque el público ya había efectuado su veredicto y el cómico nunca pudo resucitar como imagen cinematográfica. Tras mencionar el aumento de los tirajes de prensa que provocó el caso ‘Fatty’ -«Lo único indudable fue el aumento en los tirajes; los medios de comunicación imprimieron todo tipo de especulaciones acerca de la “botella party” de Arbuckle» (Anger, 1985, p.52), el autor de *Hollywood Babilonia* pasa a sugerir que la intervención del magnate Adolph Zukor fue relevante durante el desarrollo de ese primer juicio al cómico que acabó declarándose nulo, y en cuyo desarrollo empezó a fraguarse el contradiscurso en torno a Virginia Rappe, que la dibujaba como una prostituta:

Mientras Arbuckle sudaba en una cárcel de San Francisco, permaneciendo bajo custodia en el lúgubre Palacio de Justicia de Kearny Street, sus abogados luchaban para trocar la acusación de asesinato en primer grado por la de homicidio casual. Adolph Zukor, que había invertido millones en Arbuckle, se comunicó con el fiscal del distrito, Matt Brady, en un intento de anular el caso. Lo único que consiguió fue ofuscar a Brady, quien, posteriormente, denunció haber sido objeto de soborno. Otras prominentes figuras de la industria cinematográfica llamaron a Brady, sugiriendo que no

debía crucificarse a Arbuckle por el simple hecho de que Virginia Rappe hubiese bebido más de la cuenta antes de morir. El fiscal del distrito se enfureció aún más.

El juicio se inició a mediados de noviembre en el Tribunal Superior de San Francisco, con Arbuckle en el estrado dispuesto a rechazar cualquier cargo de culpabilidad. Su actitud parecía ser de una completa indiferencia hacia Virginia Rappe; en ningún momento llegó a demostrar remordimiento o tan siquiera pena ante su muerte. Sus abogados eran más realistas: hubo un deliberado intento de ensuciar el comportamiento de Virginia, sugiriendo que era una chica más que ligera de cascos que, no sólo habíase prostituido en Hollywood, sino también en Nueva York, París y Sudamérica. Tras conflictivos y numerosos testimonios, el jurado acordó absolver a Arbuckle por 10 votos a favor y 2 en contra, tras 43 horas de deliberaciones. Se declaró nulo el juicio, (Anger, 1985, p.52-53)

Ramón Gómez de la Serna fue el primero en convertir el caso Arbuckle en materia literaria, pero el escándalo acabaría siendo asimilado como reiterado foco de interés en el contexto de la *Hollywood Novel*. Tras *Cinelandia*, la primera aportación relevante no llegaría hasta 1963, fecha de la publicación de *Scandal in Eden*, novela escrita por el abogado Garret Rogers dos años después de su infructuosa candidatura como alcalde de Los Angeles. La novela recurría a personajes imaginarios para recrear el caso y otorgaba el protagonismo al abogado defensor del cómico Archibald Forbes, acusado de haber provocado el aborto y la muerte por septicimia de una actriz poco conocida y prostituta ocasional tras introducirle un cubo de hielo por la vagina en el transcurso de una desenfadada fiesta. El relato incorporaba algunos elementos que intensificaban el conflicto interior del protagonista, que había conocido a la víctima y aceptaba defender al acusado no por estar convencido de su inocencia, sino por su compromiso ideológico con la abolición de la pena de muerte. *Scandal in Eden* acababa optando por la culpabilidad de ese 'Fatty' por delegación que era Archibald Forbes y culminaba con una revelación de corte folletinesco en torno a la verdadera identidad del abogado. En

1971, Gerald Fine se autoeditaría *Fatty: The Celebrated Novel of Hollywood's First Super-Star Roscoe "Fatty" Arbuckle*, libro que Anthony Slide despacha como rutinaria biografía novelada con los nombres de algunas figuras secundarias estratégicamente cambiados. Roscoe 'Fatty' Arbuckle sería presencia secundaria en dos novelas posteriores: *Moviola* (1979) del prestigioso director, guionista y dramaturgo Garson Kanin, en la que la venta de un estudio cinematográfico sirve de excusa para que su protagonista, el nonagenario fundador de la empresa B. J. Farber, rememore algunos hitos clave del Hollywood de los orígenes, entre ellos el caso 'Fatty'; y *Keystone* (1983) del británico Peter Lovesey, trabajo que adoptaba un heterodoxo punto de partida para una novela criminal: la investigación del asesinato de uno de los Keystone Kops del emporio cómico de Mack Sennett, caído durante el rodaje de una de sus emblemáticas persecuciones. Arbuckle era una de las presencias secundarias de un relato poblado de nombres reales, como los del propio Sennett, Mabel Normand, Mae Bush, Chester Conklin y Harry Gribbon, entre otros. En 2004, Jerry Stahl afrontó el desafío de articular la voz literaria en primera persona de Roscoe 'Fatty' Arbuckle en *Yo, Fatty*, adoptando, desde esa radical elección del punto de vista, una mirada compasiva sobre el personaje y describiendo el desarrollo de la tragedia con los márgenes de ambigüedad de la situación que se escapa de las manos. Las primeras páginas de la novela permiten, además, emparentarla con la tradición del Hollywood Gótico, al describir el estado de la residencia del cómico a mediados de los 80, cuando el lugar se había convertido en sórdido punto de encuentro para los consumidores de crack. Antes de cederle su voz al fantasma del malogrado cómico, Stahl proponía una lectura del caso emparentándolo con otro escándalo mediático más reciente:

Roscoe «Fatty» Arbuckle vino a ser el O. J. Simpson de su tiempo. La diferencia – aparte de engorrosas cuestiones de raza, culpabilidad e inocencia- es que, por sus «crímenes», Roscoe no sólo fue acosado desde la cumbre hasta el fondo de la cadena alimenticia de Hollywood, sino que la furia que causó su presunta conducta dejó casi aniquilado al propio Hollywood, víctima de un público moralmente indignado, rabiosamente fascinado y consumidor de tabloides.

Por supuesto, aquel mismo apetito del público por los detalles sórdidos del «crimen» de Arbuckle generó una industria entera de periodismo obsesionado por las celebridades, que vive de ellas y que persiste hasta nuestros días. Al igual que perduran los fundamentalistas de la moral religiosa que culparon a Fatty de todos los males nocivos para la familia de una sociedad que consideraban se estaba descarriando de la vida decente para caer en la decadencia moral. Por si no bastaba con que el millonario gordinflón fuese un degenerado: *jencima trabajaba para judíos!* Y los judíos, como sabe cualquier fundamentalista, sólo quieren corromper el corazón del país.

La historia de la ascensión, la caída y la redención de doble filo de Arbuckle pasa aquí por el filtro de su propia alma, a veces nauseabunda, a veces angustiada, extrañamente desenfadada. Como narrador –y protagonista masculino-, Roscoe sobresale tanto por su comicidad como por estar atormentado. Un Kafka simple con un traje de gordito. Fue enormemente franco, dadas las circunstancias. Que fueron bastante extremas. Pero ¿quién sabe?

Como el doctor Johnson, un tanto corpulento, gustaba de recordar a sus admiradores: «Rara vez una historia magnífica es totalmente cierta.» (Stahl, 2008, p.14-15)

Quizá a Gómez de la Serna le traía sin cuidado la culpabilidad o inocencia de Roscoe 'Fatty' Arbuckle, porque, en realidad, su sentencia sobre su contrafigura, el gordo Carlos Wilh, ya estaba escrita desde la primera aparición del personaje en el capítulo XXVII de *Cinelandia*, *Los gordos de cine y Carlos Wilh*, donde su figura se convierte en paradigma de una mitología cinematográfica bajo el signo de la opulencia y el exceso. La tragedia de Carlota Bray será para Gómez de la Serna el trauma que desencadenará la maldición bíblica sobre esa ciudad adoradora de vellocinos de oro reglamentados por los códigos del *star-system*. El escritor quiso reforzar esta lectura introduciendo un nuevo capítulo –el XLV- en la edición de 1930 que, bajo

el título de *El nuevo redentor*, amplificaría ese símil con Sodoma y Gomorra, que ya era explícito y estaba presente en la edición original de 1923, a través de la figura de un profeta indio que atemoriza a los lugareños con sus visiones apocalípticas y con la promesa de un inminente castigo divino:

-Hacéis en rincones llenos de escaleras la obra de vuestro engaño... Proponéis una vida que nunca existió... Dais facilidad a la imitación del peor ejemplo... Hacéis pecar por imitación de una pasión que nunca tuvisteis.

(...)

-Os asomáis a la luz de todas las ventanas y perturbáis todos los pueblos... Mi pueblo es más desgraciado por vuestra causa y se agudizan con dolor los pómulos de los que os miran... El rayo eléctrico os buscará a todos... He venido para anunciaros una lluvia eléctrica, el resplandeciente estudio en que moriréis electrocutados... Así pagaréis el haber contaminado todos los focos de luz...

(...)

-Nadie es tan empedernido como vosotros... Se propagan vuestras imitaciones la misma noche en innumerables cines... Los libros mayores del pecado son los que vosotros agotáis, porque habéis de saber que la cuenta de cada una de vuestras exhibiciones, y el número de los espectadores que las presencian figuran en la agenda del Supremo Agente... Sufriréis en tantas copias de vuestra alma sensible como copias rodaron en las noches de espectáculos. (Gómez de la Serna, 1930, p.145-146)

Como el Tanizaki de *El tumor de rostro humano*, Gómez de la Serna señala a la condición vírica del imaginario cinematográfico, un espejismo capaz de hipnotizar e infectar al mundo entero a través de la distribución internacional del producto. A diferencia del Tanizaki que escribió sobre el presente y el futuro del cine japonés, el escritor madrileño no era un esencialista que apreciara especialmente la condición silente de ese primer cine o la imagen en blanco y negro: fue uno de los muchos espectadores que soñaron con un porvenir del cine que acerca lo más posible este nuevo arte a la mimesis de la realidad. *Cinelandia* es una novela que parece escrita con voz crítica desde las entrañas mismas del cine, desde su memoria espectral y fantasmática, y quizá por eso la novela no se interroga de manera explícita sobre la condición ideológica del medio, aunque, en un momento puntual, se hace alusión a la inexistencia de un proletariado en la ciudad:

El escepticismo sobrenada en Cinelandia.

Todo ha llegado a suceder en Cinelandia como llegará a suceder alguna vez en el mundo. Claro que a base de no haber proletariado.

Las mentes piensan como sobre los árboles sin someterse a ningún engranaje social.

(...)

Todos son seres libertos, en perpetuo domingo, teniendo solo que conservar la agilidad de sus movimientos, su franca espontaneidad. (Gómez de la Serna, 1923, p.71)

Publicada en 1931, *La fábrica de sueños* del soviético Ilya Ehrenburg, obra situada entre la reconstrucción histórica y el ensayo narrativo, focalizaba su mirada únicamente en esa dimensión ideológica de Hollywood que Gómez de la Serna prefirió abordar desde el símbolo, dejando a un lado la dialéctica histórica. Las vidas falsas de las pantallas de Hollywood tuvieron para Ehrenburg, que capturaba otro decisivo momento de cambio –los movimientos y ajustes de la industria ante la llegada del sonoro–, una lectura inequívoca: eran el opio del pueblo que el sistema capitalista suministraba a las masas para sofocar su posible rebelión. Con una agitada vida que le llevó a compartir afinidades con figuras tan heterogéneas como las de Picasso, Apollinaire, Léger y Bujarin, Ehrenburg aplicó una inclemente mirada crítica a la forja de esa vida falsa del cine norteamericano, escrupolosamente diseñada para ajustar una tenue, suave, confortable e incluso deseable camisa de fuerza sobre las aspiraciones utópicas de lo real:

Adolph Zukor le dice a Elia Lichtman:

-Si me da cinco mil dólares acabará ganando mucho dinero. Se trata del más seguro de los negocios. Hoy en día, la gente carece de diversiones que les resulten cómodas y baratas. Hoy el teatro es lo que un torno manual o un jamelgo. Tenemos que reconducir el negocio. ¿Cree que sólo se puede ganar dinero comerciando con azúcar o lana? Por supuesto que la gente quiere comer bien y vestirse mejor. Pero los hombres no son bestias salvajes. Se lo digo como artista y filósofo que soy. La gente también quiere soñar. Necesitan urgentemente que alguien les permita ver sueños hermosos. Y eso es lo que haremos: fabricarles sueños hermosos, sueños en serie, divertidos sueños a precio de ganga. Me da cinco mil ahora y en unos pocos años recibirá quinientos mil. Mire a los hombres: tienen sed de ilusiones. Y se puede ganar un montón de dinero proporcionándoselas...

(...)

Presten atención a cualquier película de la Paramount: animosos empleados se convierten en millonarios, las costureras se casan con elegantes lords, cualquier vagabundo se encuentra un lingote de oro.

Cualquier pobre diablo allá en Košice o Chisinau reúne unas monedillas y se va al cine. Y asiste a la suerte ajena. Se le ensancha el corazón, se le nubla la vista. ¡Nada está perdido aún! Puede que algún día se tope con una norteamericana rica. Puede que invente cerillas de combustión inagotable. Puede que consiga detener a un criminal peligroso y gane así los galones de general. La pantalla le protege del látigo y las bombas. Adolph Zukor ha conseguido encontrar una vacuna contra la desesperación. Dice: ¡esforzados y conseguiréis ser lo que yo soy! Antes, yo me pasaba el día entero con el lomo doblado sobre las pieles. Ahora soy rico y célebre. Ya no existe Adolph Zukor: ha sido sustituido por la Paramount. (Ehrenburg, 2008, p.24-25, p.40)

En su fundamental *El tragaluz del infinito* (1991), Noël Burch se pregunta si esa dimensión ideológica de los modos de representación no había precedido a la consolidación de lo que bautizará como M.R.I. (Modo de Representación Institucional) y que coincidirá con lo que se ha dado en considerar el modelo consensuado y canónico del lenguaje clásico del cine. Cerrando uno de los círculos abiertos en este estudio, Burch también alude a ese potencial de vencer a la muerte que se ha atribuido al cine desde sus orígenes, acuñando el concepto del sueño frankensteniano del cine, que, en su argumentación, estaría estrechamente ligado a la evolución de todos esos desarrollos tecnológicos que se han orientado a una reproducción cada vez más fidedigna de la realidad:

A lo largo del siglo XIX, asistimos a la «apertura» por etapas muy distintas, que generalmente se reflejan mutuamente, de una gran aspiración que viene a ser la portadora de la ideología burguesa de la representación. Del Diorama de Daguerre al proyecto de kinetofotografía de Edison, cada una de las tecnologías que la historiografía positivista verá como otros tantos pasos convergentes hacia el cine, fue querida por sus artesanos y concebida por sus publicistas como un nuevo paso hacia la Re-creación de la Realidad, hacia la realización de una ilusión perfecta del mundo perceptual. (Burch, 1999, p.21)

Burch trae a colación la presentación del estereoscopio en la Exposición de Londres de 1851 para plantear que ese camino hacia una representación tridimensional de la naturaleza ya suponía, en cierto sentido, una progresión hacia el M.R.I. Y, más adelante, a la enumeración de los sucesivos instrumentos que irán acercando la reproducción fotográfica a la mimesis de la realidad a través de la incorporación del relieve y del movimiento, añade:

Y, por supuesto, la voluntad de Edison de asociar a su fonógrafo un aparato capaz de grabar y reproducir las imágenes a fin de que, las óperas «pudieran darse en el Metropolitan Opera de New York... con artistas y músicos muertos desde hace tiempo»⁹⁴, lo que no solamente es la ambición de un hábil líder industrial, sino también la búsqueda del fantasma de una clase convertido en el de una cultura: llevar a cabo la «conquista de la naturaleza» triunfando sobre la muerte de un ersatz de la Vida Misma.

(...)

Así, forma, movimiento, color (que se añade, porque va incluido en el total, aunque nos

⁹⁴ La cita en el interior del fragmento citado procede del *Century Magazine*, junio de 1894, p.206.

adelantemos unos años), todo, de entrada (...) concurre a realizar la fantasía suprema: suprimir la muerte. (Burch, 1999, p.22, p.39)

Una de las noticias que llamaron la atención de Gómez de la Serna en ese año 1935 en el que se planteó el proyecto de *La novela del año*, y que recoge en el capítulo LXXVII de *Automoribundia* tenía que ver precisamente con los experimentos desarrollados en ese momento por Louis Lumière para perfeccionar el registro de la imagen tridimensional:

Lumière, el inventor del cinematógrafo, va a desvariar la atmósfera del cine dándole en relieve.

El procedimiento es el de los viejos esteróscopos, que nos metían en el límite fotoesférico de las cosas que se veían.

Recuerdo que entre las vistas que había preparadas en mi casa para las convalecencias, estaba la de una alcoba en que dos muchachas en camión se subían sobre las sillas porque había un ratón bajo la cama. Mi impresión fue la de haber entrado en una alcoba sin llamar y sin seducir.

La consecución de la vida que va a traer el cine plástico es imprevisible. Va a marcar un límite entre los que no lo conocían y los que lo van a conocer, agrandando la vida.

El viejo Lumière hace dos pruebas paralelas de las mismas vistas a lo largo de la cinta de celuloide, y después transversiona por ellas dos rayos de luces diferentes y da al espectador unos lentes con ojo azul y el otro amarillento, coordinando el azul los rayos

verdes, rojos, violetas, índigos, azules; y el otro, los amarillos-anaranjados y rojos, recomponiendo en su ángulo la luz blanca y consiguiendo la sensación de relieve.

¿Qué siempre habrá que ir al cinematógrafo con esos lentes? No. También se comenzó a ir a él con un abanico que había que mover durante la representación para compensar las oscilaciones de las primeras máquinas, pero ya no se acuerda nadie de ese aparato.

En el futuro, esos lentes formarán parte de la nueva máquina, o estarán a mitad de la distancia entre la máquina y la proyección, obligando así a proyectar las películas detrás de la pantalla. (Gómez de la Serna, 2008, p. 592-593)

En realidad, Gómez de la Serna ya había imaginado, más de diez años antes de ese 1935 en que Louis Lumière seguía investigando, un futuro mucho más sofisticado para el cine. Lo hizo hacia el final de ese capítulo XXV de *Cinelandia* que dedicó a las *Películas de ensayo*, y su intuición pareció sobrepasar las venideras aproximaciones teóricas de Edgar Morin y Christian Metz para presentar la última palabra en fusión del trabajo del film y el trabajo del sueño, lanzando una hipótesis que quizá se parece demasiado a lo que hoy entendemos por experiencias inmersivas de realidad virtual, no porque el escritor tuviera una imaginación portentosa, que la tenía, sino porque, como sugeriría más tarde Burch, quizá uno de los destinos utópicos del cine ya no sería tanto la reproducción hiperrealista de la realidad, sino, directamente, la suplantación de la realidad por parte de la representación:

La invención del nuevo cinematógrafo tendrá por base el traspasar la inmovilidad del espectador, el conducirlo hacia el campo de la verdad sin que tenga que vivir la verdad misma con los peligros del drama o de las peripecias. Será siempre espectador, pero

irá lanzado en los acontecimientos.

En esa película transportadora se producirá el sueño vidente de los espectadores y se les llevará por los vericuetos del verdadero paisaje y del verdadero argumento. Gracias a la gran fuerza eléctrica, radiográfica y quintadimensionista del nuevo aparato, los espectadores entrarán por el embudo caleolítico que substituirá a las sábanas blancas de la pantalla.

Los cuerpos dormidos de los espectadores quedarán en la sala, muy vigilados por los agentes de la autoridad.

Habrà tres entreactos para que se despejen las imaginaciones transportadas de los espectadores, que se frotarán los ojos como dormidos que despiertan y se miran unos a otros con la sorpresa de volverse a ver.

De nuevo la máquina de proyecciones reales devolverá el bulto de las cosas a los espíritus succionados por el cono proyector, requerirá al público y le remontará al sitio de las nuevas aventuras.

Al espectador de ese cinematógrafo porvenirista le quedará siempre el recuerdo mucho más vivo que el de los sueños y que el de las proyecciones representadas sobre la pantalla antigua. (Gómez de la Serna, 1923, p.146-147)

En este fragmento tiene lugar el desdoblamiento más radical que propone *Cinelandia*: el de los espectadores definitivamente convertidos en «espíritus succionados» (Gómez de la

Serna, 1923, p. 147) en el interior de una representación pos-cinematográfica que será vivida como algo por lo menos más intenso que el sueño o la proyección cinematográfica. Una experiencia inmersiva que, no obstante, no alterará el estatuto de un espectador que seguirá siendo tal, pues aunque vaya «lanzado en los acontecimientos» (Gómez de la Serna, 1923, p. 146) no tendrá que vivir su «verdad misma» (Gómez de la Serna, 1923, p. 146) mientras su cuerpo permanece bajo la vigilancia disciplinaria de los «agentes de la autoridad» (Gómez de la Serna, 1923, p. 146). Resulta automática la asociación entre ese espíritu succionado y esa nueva forma de espectro que es el cuerpo virtual.

En *El congreso* (*The Congress*, 2013, Ariel Dorfman), libérrima adaptación del *Congreso de futurología* (1971) de Stanislaw Lem, la actriz Robin Wright interpreta, en un juego metaficcional, a la actriz Robin Wright vendiendo los derechos de una réplica virtual de su imagen a una productora cinematográfica, comprometiéndose, por contrato, a no volver a actuar jamás bajo su forma física. En un presente que ha habituado al espectador de cine a enfrentarse con la imagen resucitada de actores ya fallecidos como Laurence Olivier, Peter Cushing o Carrie Fisher o con la imagen rejuvenecida digitalmente de intérpretes como Michael Douglas, Willem Dafoe o Nicole Kidman, la propuesta distópica de *El congreso* o la propuesta de Gómez de la Serna en *Películas de ensayo* no parecen destinos improbables para una industria de la imagen en movimiento enfrascada en el desarrollo de nuevos formatos de Realidad Virtual, un cine en 360° que, por decirlo de algún modo, ya no se proyectará sobre una pantalla, sino dentro de la cabeza del propio espectador y que, inevitablemente, obligará a desarrollar una nueva estética de la imagen en movimiento y nuevos recursos expresivos, porque, en esos códigos, ya no podrán regir conceptos como el montaje o el fuera de campo, entre muchos otros.

En su número de mayo de 2016, la revista *Sight & Sound* publicaba el artículo *Fantastic Voyages. How VR Became a Reality* de Marisol Grandon. En él se hablaba de algunas de las primeras producciones en la especialidad, muchas de ellas insertadas en el ámbito del documental, como, por ejemplo, *Clouds Over Sidra* (2015) de Gabo Arora y Barry Pousman, que ofrecía la experiencia inmersiva de visitar un campo de refugiados sirios de la mano de una niña de doce años de edad. Sus creadores insistían en que el formato constituía una

herramienta irrefutable para la empatía. Chris Milk, responsable de la compañía que hizo posible el corto, afirmaba:

Es como entrar en otro mundo, caminar una milla en los zapatos de otra persona. Una vez que encontramos a Sidra, su vida determinó el modo en que íbamos a rodar el entorno. Pensamos que colocar virtualmente a las personas dentro de este campo podría tener un gran impacto en cómo el mundo percibe a los refugiados sirios. El objetivo desde el principio fue crear una forma de empatía más aguda e íntima.⁹⁵
(Grandon, 2016, p.27)

Lo de «caminar una milla en los zapatos de otra persona» (Grandon, 2015, p.27) sugiere que no serán sólo cuestiones gramaticales las que necesitarán ser reescritas con el cine en 360º, sino también los modelos de identificación en una teoría del espectador que no será precisamente la menos desestabilizada por el nuevo salto tecnológico. Por supuesto, el documental es sólo uno de los usos posibles de este avance inminente: sus usos para la ficción harán emerger otro tipo de problemas referidos tanto a cuestiones de representación como a la propia construcción del relato. Si la realidad virtual será, finalmente, un instrumento para la empatía o la última palabra en alienación es algo que quizá aclare el futuro. Lo que sí es cierto es que quizá encarne el definitivo triunfo del simulacro que intuía Ramón Gómez de la Serna en las páginas de *Cinelandia*. Y, quizá, adicionalmente, también suponga una nueva victoria parcial sobre la muerte: en el mismo artículo de Marisol Grandon se menciona otra película, *Tana Pura* (2015) de Mike Tucker. ¿Su argumento? El viaje psicodélico de un alma en el Más Allá después de la muerte.

⁹⁵ «Is like stepping into another world, walking a mile in someone else's shoes. Once we found Sidra, her life informed how we captured the environment. We agreed that virtually placing people within this camp might greatly impact how the world sees Syrian refugees. The goal from the outset was to create a sharper and more intimate form of empathy». (Traducción propia).

IV. CONCLUSIONES

Además de la pasión personal que el autor de esta tesis siente por una novela como *Cinelandia* de Ramón Gómez de la Serna, uno de los motivos principales a la hora de emprender este trabajo ha sido la sensación de que aún había mucho trabajo académico por hacer en relación a esta *novela grande* que, sin duda, es mucho más que un testimonio de la insular cinefilia de su autor en el contexto de la generación del 14 y de su carácter precursor con respecto a la relación más directa y natural que tendrán con el cine los miembros de la posterior generación del 27. Las aportaciones de autores como Román Gubern, C.B. Morris y Carolyn Richmond han sido sustanciales y han supuesto un valioso punto de partida para este trabajo que, en la medida de lo posible, ha intentado integrarlas y asimilarlas para intentar profundizar en el discurso analítico en torno a esta obra singular.

Ramón Gómez de la Serna fue un creador de producción desbordante y espíritu intuitivo que, en las páginas de esta novela, no sólo ahondó en la médula del medio que le servía de punto de referencia, sino que también logró anticipar, a través de la imaginación poética, algunas de las futuras aproximaciones teóricas al cine. Es razonable pensar que Gómez de la Serna conocía las coétaneas elaboraciones teóricas de un cineasta como Jean Epstein, pero el autor de esta tesis no tiene constancia de que los textos de ambos autores se hayan enfrentado de la manera sistemática que propone la primera parte de este trabajo. A partir de ahí, se planteó la posibilidad de ver cómo reaccionaban los textos literarios de Gómez de la Serna ante los textos de teoría crítica de autores posteriores como Edgar Morin –de quien sí hay constancia de que conocía la novela *Cinelandia*–, Christian Metz y Noël Burch y los resultados han sido, realmente, sorprendentes, porque las ideas desarrolladas por todos ellos en el plano teórico ya estaban presentes en forma embrionaria de esbozo ficcional en esta mirada onírica y extraterritorial a un ámbito tan complejo en términos sociales, estéticos e ideológicos como la industria del cine de Hollywood.

Hay también en esta tesis un cierto gesto de rebelión ante lo que puede considerarse

una idea recibida. Mucho se ha hablado de la cinefilia de Gómez de la Serna y, si bien es cierto que autores como Gubern y Morris no pasan por alto los aspectos conflictivos de esta cinefilia, poco se ha ahondado en la paradójica naturaleza de la relación de amor/odio que el escritor madrileño mantenía con el cine. En este sentido, ha sido muy valioso el acceso al archivo *online* de los manuscritos y notas de Gómez de la Serna en la Universidad de Pittsburgh, en el que figura una carpeta que, bajo el epígrafe *Cine*, incluye las notas de un proyectado ensayo sobre el medio que el autor no llegó a escribir, pero que parece el irrefutable testimonio de la evolución en el gusto del autor, que acabó percibiendo el cine como medio portador de perniciosas influencias e imposturas. Hasta el momento, no se había transcrito y detallado el contenido de esas notas caóticas que, no obstante, ofrecen una lectura inequívoca del definitivo paso de la cinefilia a la cinefobia por parte del autor.

Si bien se ha mencionado el cierto carácter de *roman à clef* que tiene la novela, tampoco ha sido habitual enfrentar su imaginario a casos concretos, películas o escenas particulares de la historia del cine que la obra asimila o anticipa. En este punto en particular, ha sido muy fértil establecer un diálogo intertextual entre una novela en cierto sentido derivada de *Cinelandia* como *La mujer vestida de hombre* y una película de Ernst Lubitsch –*No quiero ser un hombre*– de la que no hay constancia que el escritor hubiera visto, aunque los ecos de imágenes concretas que se rastrean en el texto hace que la relación entre ambas obras sea incuestionable.

Cinelandia es mucho más que una novela sobre cine. En realidad, es una novela sobre lo que hay de muerte en el cine y lo que hay de artificio en el cine y de cómo esos dos vectores pueden acabar siendo una misma cosa. Habría otras miradas posibles que aplicar a esta novela, pero esta ha sido la escogida por el autor de la tesis y se ha revelado una buena opción para detectar una firme unidad en lo que hasta ahora se había percibido como caótico, aleatorio y desordenado.

Esta tesis también proporciona los elementos de contextualización que permitirían sostener que la primera gran novela de Hollywood la escribió un español que nunca estuvo allí. Es cierto que antes de Gómez de la Serna se habían escrito novelas que tomaban como ambiente la industria del cine y como inspiración los imaginarios cinematográficos, pero la gran

forma de eso que los anglosajones identificarán bajo el nombre de *Hollywood Novel* tiene unos rasgos que quizá no adoptarán su forma más relevante en el seno de la literatura norteamericana hasta la publicación de *El día de la langosta* de Nathanael West en 1939. La *Hollywood Novel* ideal tiene que capturar una imagen integral de la industria y su comunidad en un momento clave de cambio en el que se levanta acta de un mundo que desaparece mientras se inaugura otro nuevo y, en el mejor de los casos, proporcionar, de paso, una cierta Teoría del Cine. La obra de Gómez de la Serna cumple con todos esos requisitos, conteniendo, además, toda la memoria del medio y anticipando su porvenir.

También se ha querido desarrollar algo que ya habían apuntado otros autores como Román Gubern: dilucidar lo que tiene la propia escritura de Gómez de la Serna de destilación de recursos expresivos de raíz cinematográfica. Se había hablado del montaje y del gag, pero este estudio ha intentado indagar también en esos mecanismos de condensación y desplazamiento que el trabajo de Christian Metz trasladó de la teoría psicoanalítica a la semiología del cine.

En efecto, aún había mucho trabajo por hacer sobre *Cinelandia*, pero quizá la más estimulante conclusión a la que ha llegado este trabajo es que, pese a estos centenares de páginas que preceden a este último apartado, lo que está claro es que estamos ante una novela inagotable, que debería urgentemente dejar de ser considerada obra menor o mera pieza testimonial del sintomático interés por el cine que sintieron algunos escritores españoles en las primeras décadas del siglo XX.

V. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

5.1 BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Ayala, F. (1971) *Cazador en el alba y otras imaginaciones*. Barcelona: Seix Barral.

Ayala, F. (1929) *Indagación del cinema*. Madrid: Mundo latino.

Ayala, F. (2002) *Polar, estrella* en VV.AA. (2002) *Cuentos de cine*. Madrid. Cátedra.

Burch, N. (1999) *El tragaluz del infinito*. Madrid. Cátedra.

Epstein, J. (2015) *Buenos días, cine*. Madrid: Intermedio.

Epstein, J. (2014) *El cine del diablo*. Buenos Aires: Cactus.

Epstein, J. (2015) *La inteligencia de una máquina. Una filosofía del cine*. Buenos Aires: Cactus.

Gómez de la Serna, R. (2008) *Automoribundia (1888-1948)*. Madrid: Marenostrum.

Gómez de la Serna, R. (1923) *Cinelandia*. Valencia: Editorial Sempere.

Gómez de la Serna, R. (1930) *Cinelandia*. Madrid: Editorial Cosmópolis.

Gómez de la Serna, R. (1997) *Cinelandia* en Gómez de la Serna, R. *Obras Completas X Novelismo II Cinelandia y otras novelas (1923-1928)* Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.

Gómez de la Serna, R. (1997) *El doctor Inverosímil* en Gómez de la Serna, R. (1997) *Obras completas IX Novelismo I El doctor Inverosímil y otras novelas (1914-1923)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.

Gómez de la Serna, R. (1983) *Greguerías*. Madrid: Cátedra.

- Gómez de la Serna, R. (2006) *Greguerías*. Madrid: Cátedra.
- Gómez de la Serna, R. (2010) *El Incongruente*. Barcelona: Backie Books.
- Gómez de la Serna, R. (1975) *Ismos*. Madrid: Guadarrama.
- Gómez de la Serna, R. (2001) *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* en Gómez de la Serna, R. *Obras completas VII. Ramonismo V Caprichos-Gollerías-Trampantojos (1923-1956)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- Gómez de la Serna, R. (1989) *6 falsas novelas*. Madrid: Mondadori.
- Gómez de la Serna, R. (1927) *Las tijeras* en *La Gaceta Literaria*, 15 de febrero de 1927
- Gómez de la Serna, R. (1967) *Ramón Gómez de la Serna Papers, 1906-1967*, SC.1967.04, Archives & Special Collections, University of Pittsburgh Library System. Pittsburgh.
- Gubern, R. (1999) *Proyector de luna. la generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Metz, Christian. (1982) *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Morin, E. (2018) *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona. Paidós.
- Morris, C.B. (1980) *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers. 1920-1936*. Nueva York: Oxford University Press.
- Richmond, Carolyn. (1997) *El «novelista» Ramón y sus «novelas grandes»* en Gómez de la Serna, R. (1997) *Obras Completas X. Novelismo II. Cinelandia y otras novelas (1923-1928)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.

5.2 BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Alberti, R. (1984) *Sobre los ángeles / Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Madrid. Cátedra.

Anger, K. (1984) *Hollywood Babilonia*. Barcelona: Tusquets editores.

Anger, K. (1985) *Hollywood Babilonia II*. Barcelona: Tusquets editores.

Apollinaire, G. (2007) *L'Héresiarque & Cie*. París: Project Gutenberg.

<https://www.gutenberg.org/files/22356/22356-h/22356-h.htm>

Arconada, C. M. (2007) *3 cómicos del cine. Biografías de sombras*. Sevilla: Renacimiento. Biblioteca de rescate.

Arias, A. (2001) *Prólogo* en Gómez de la Serna, R. *Obras Completas VII. Ramonismo V. Caprichos-Gollerías-Trampantojos (1923-1956)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.

Aumont, J., Bergala A., Marie, M., Vernet, M. (2008) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Argentina: Paidós.

Ballard, J. G. (1980) *Crash*. Barcelona: Minotauro.

Ballard, J. G. (2002) *Guía del usuario para el nuevo milenio*. Barcelona: Minotauro.

Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.

Banda, D., Moure, J. (2008) *Le cinema: naissance d'un art 1895-1920*. París: Champs arts.

Bazin, A. (2008) *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.

Benet, V.J. (2015) *La cultura del cine. Introducción a la historia y estética del cine*. Barcelona: Paidós.

- Benjamin, W. (2018) *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.
- Bernal Muñoz, J.L. (1995) *Del «Kinetoscopio» al sonoro en Cuadernos Hispanoamericanos*, nº541-42, julio-agosto 1995
- Berriatúa, L. (2010) *Crowley y el cine mudo alemán* en Palacios, J. (ed.) (2010) *La bestia en la pantalla. Aleister Crowley y el cine fantástico*. San Sebastián: Donostiakultura
- Bioy Casares, A. (1991) *La invención de Morel* en Bioy Casares, A. (1991) *La invención y la trama. Obras escogidas*. Barcelona: Tusquets editores.
- Buñuel, L. (1982) *Obra Literaria*. Zaragoza: Ediciones de Heraldo de Aragón.
- Buñuel, L. (1982) *Mi último suspiro. (Memorias)*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Cabrera Infante, G. (2012). *El cronista de cine. Un oficio del siglo XX y otros escritos cinematográficos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- Cansinos-Assens, R. (1917) *La nueva literatura. Tomo II*. Madrid: V.H. de Sanz Calleja
- Capra, F. (1999) *Frank Capra. El nombre delante del título. Autobiografía*. Madrid: T&B Editores.
- Cardona, R. (2006) *Introducción* en Gómez de la Serna, R. (2006) *Greguerías*. Madrid: Cátedra.
- Cebrián, M. (2013) *El humor como venganza al orden simbólico. Las ideas y ultrashows de Miguel Noguera. Paper* para la Universidad de Pensilvania. Departamento de Narrativa Contemporánea Hispanoamericana.
- Chaplin, Ch. (2014) *Autobiografía*. Barcelona: Lumen.
- Clute, J., Nichols, P. (1995) *The Encyclopedia of Science Fiction*. Nueva York: St. Martin's Griffin.
- Conget, J.M. (Ed) (2002) *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión.

- Costa, J. (2017) *El cadáver incongruente* en *El País*, edición del 12/01/2017
- Costa, J. (2015). *Las cenizas y el fetiche. Explorando el inconsciente de Vértigo* en *Estudios de Historia y Estética del Cine. 50 aniversario de la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Costa, J. (1989) *El gran momento de Robert Coover* en *ABC Cataluña*, edición del 3/02/1989. Barcelona: Prensa Española.
- Crabb, J. (2014) *Experiments in Film and Magic. The Phantasmagoria of William S. Burroughs and Brion Gysin* en *Abraxas. International Journal of Esoteric Studies. Special Issue #2*. Londres: Fulgur.
- Cuff, P. (2017) *A Memorial of Tomorrow* en Gance, Abel (2017) *J'Accuse*, edición dvd/bluray. Londres, British Film Institute.
- De l'Isle Adam, V. (1972) *La Eva futura*. Madrid: La Fontana Literaria.
- Dennis, N. (2006) *La oratoria vanguardista de Ramón Gómez de la Serna* en *Boletín RAMÓN* 12.
- Eco, U. (1989) *El péndulo de Foucault*. Barcelona: Bompiani-Lumen.
- Ehrenburg, I. (2008) *La fábrica de sueños*. Barcelona: Melusina.
- Eisenstein, S. (1989) *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Eisner, L.H. (1996) *La pantalla demoniaca*. Madrid: Cátedra.
- Erickson, S. (2015) *Zeroville*. Málaga: Pálido fuego.
- Espina, A. (1927) *Reflexiones sobre cinematografía* en *Revista de Occidente*, nº XLIII, enero de 1927. Madrid.
- Fernández Prieto, Celia. (2008) *Introducción* en Gómez de la Serna, R. *Automoribundia (1888-1948)*. Madrid: Marenostrium.
- Franco, E. (1988) *La ópera 'Charlot' tras medio siglo* en *El País*. 7/10/1988.

- Garín, M. (2014) *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*. Madrid: Cátedra.
- García Montero, L. (2006) *Francisco Ayala y el cine*. Madrid. Visor.
- Giménez Caballero, E. (1981) *Julepe de menta y otros aperitivos*. Barcelona: Planeta.
- Grandon, M. (2015) *Fantastic Voyages. How VR Became a Reality* en Sight & Sound, mayo 2016, volumen 26, número 5.
- Grimal, P. (1984) *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Hammond, P. (2000) *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on the Cinema*. San Francisco. City Lights Books.
- Hoberman, J., Rosenbaum, J. (1991) *Midnight Movies*. Nueva York: Da Capo Press
- Kafka, F. (2012) *La preocupación del padre de familia* en Kafka, F. (2012) *Ante la ley. Escritos publicados en vida*. Barcelona: Debolsillo.
- Keaton. B. (1988) *Slapstick. Las memorias de Buster Keaton*. Madrid: Plot ediciones.
- Kristeva, Julia . (2017) *Sol negro. Depresión y melancolía*. Gerona: WunderKammer.
- Kracauer, S. (1995) *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Lapesa, R. (1988) *De Ayala a Ayala*. Istmo: Madrid.
- Loos, A. (1986) *Los caballeros las prefieren rubias/Pero se casan con las morenas*. Barcelona: Tusquets editores.
- Lord, D.A., Quigley, S.J.M., Hays, W. (1930) *Código de censura cinematográfico* en https://tvretro.fandom.com/es/wiki/C%C3%B3digo_Hays
- Mannoni, L. (2013) *La creación del universo meliesiano en Georges Méliès. La magia del cine*. Barcelona. Obra Social La Caixa.
- Mayrata, R. (2017) *Fantasmagoría. Magia, terror, mito y ciencia*. Madrid: La Felguera.

- McLaren, N. (2008) *Homage to Georges Méliès* en libreto de Georges Méliès. *First Wizard of Cinema (1896-1913)* Los Angeles: Image.
- Méliès. G. (2013) *Georges Méliès. Vida y obra de un pionero del cine*. Madrid: Casimiro.
- Metz, C. (1969) *Algunos aspectos de semiología del cine* en Dorfles, G. y otros (1969). *Estructuralismo y estética*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.
- Metz, C. (1984) *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Morris, C.B. (1984) *Introducción* en Alberti, R. (1984) *Sobre los ángeles / Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Madrid. Cátedra.
- Münsterberg, H. (1916) *The Photoplay. A Psychological Study*. Nueva York y Londres: Appleton.
- Navitski, R.E. y Poppe, N. (2017) *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America 1896-1960*. Indiana: Indiana University Press.
- Nieto Ferrando, J. y Monterde, J.E. (2018) *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*. Barcelona: Shangrila
- Noble, J. (2014) *The Light Behind the Lens: the Occult Cinema of Kenneth Anger* en *Abraxas. International Journal of Esoteric Studies. Special Issue #2*. Londres: Fulgur.
- Pedraza, P. (2004). *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.
- Pirandello, L. (2016). *Cuadernos de Serafino Gubbio operador*. Madrid: Gadir.
- Plasseraud, E. (2007) *Cinéma et imaginaire baroque*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion
- Poe, E. A. (1985) *La caída de la casa Usher* en Poe, E. A. *Cuentos/1*. Madrid: Alianza editorial.
- Poe, E. A. (1987) *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza editorial.
- Posner, M. (2012) *Flesh made light: investigating X-ray films* en Miriam Posner's Blog

<https://miriamposner.com/blog/flesh-made-light-investigating-x-ray-films/>

Quevedo, F. (2019). *Poesía varia*. Madrid: Cátedra.

Répide, P. (1915) *Crónica. Los "Apaches" de Teruel*, en *El Liberal*, 8 de junio de 1915.

Roszak, T. (2017) *Parpadeo*. Málaga: Pálido fuego

Rubio, F.G., Aguilar, C. (1999) *El libro de Satán*. Madrid: Temas de hoy.

Rubio Jiménez, J. (2002) *El teatro de vanguardia de Ramón Gómez de la Serna* en Gómez de la Serna, R. (2002) *Obras completas XIII Novelismo V-Teatro Novelas cortas y teatro de vanguardia (1927-1947)* Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.

Salinas, P. (1983) *Literatura española Siglo XX*. Madrid: Alianza.

Sánchez Vidal, A. (1982) *La obra literaria de Luis Buñuel* en Buñuel, L. (1982) *Obra literaria*. Zaragoza: Ediciones del Heraldo de Aragón.

Sánchez Vidal, A. (1988) *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.

Sechet Epstein, S. 2016) *Barbara Hammer and the X-rays of James Sibley Watson* en Sloan Science & Film Museum of the Moving Image

<http://scienceandfilm.org/articles/2710/barbara-hammer-and-the-x-rays-of-james-sibley-watson>

Sibley Watson, J. (1929) *The Amateur Takes Leadership*, en *Movie Makers. Magazine of the Amateur Cinema League, Inc.*, enero 1929

Skal, D. J. (1988) *The Monster Show. A Cultural History of Horror*. Londres: Plexus.

Slide, A. (1995) *The Hollywood Novel. A Critical Guide to Over 1200 Works*. Carolina del Norte: McFarland.

Stahl, J. (2008) *Yo, Fatty*. Barcelona: Anagrama.

Tanizaki, J. (2005) *The Present and Future of Japanese Cinema* en LaMarre, T. (2005)

Shadows on the Screen: Tanizaki Jun'ichirō on Cinema and "Oriental" Aesthetics. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan.

Tanizaki, J. (2005) *The Tumor with a Human Face* en LaMarre, T. (2005) *Shadows on the Screen: Tanizaki Jun'ichirō on Cinema and "Oriental" Aesthetics*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan.

Unamuno, M. (2019) *En torno a las artes*. Polonia: Amazon Fulfillment.

Vela, F. (1925) *Desde la ribera oscura (Sobre una estética del cine)* en *Revista de Occidente*, nº XXIII, mayo de 1925. Madrid.

Verne, J. (1983) *El castillo de los Cárpatos*. Barcelona: Forum.

Vilamatas, E. (1985) *Laberinto de odradeks* en Vilamatas, E. (1985) *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.

Waugh, E. (1983) *Los seres queridos*. Barcelona: Argos Vergara.

Wilson, H.L. (2015) *Ruggles of Red Gap/Merton of the Movies/Bunker Bean. Three Masterpieces of Humor*. Lexington: McAllister Editions.

Wilson, R. A. (1990) *Las máscaras de los Illuminati*. Madrid: Miraguano Ediciones

Zafra, M, (2019) *Hacia la representación del éxtasis*, en *Orphanik, revista anual de crítica de cine*, nº 4. Madrid: Escuela de Escritores.

